Münst... 17 Phi

Engl. Philologie.

Der Petrarkismus

in der Sprache der englischen Sonettdichter der Renaissance.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen
und Naturwissenschaftlichen Fakultät der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster i. Westf.

vorgelegt von

Hermann Karl Hasselkuss
aus Wesel.

Tag der mündlichen Prüfung: 7. Mai 1927.
Dekan: Herr Prof. Dr. v. Salis.
Referent: Herr Prof. Dr. Keller.

1927

Philosophie

Der Petrarkismus
in der Sprache der englischen Sonettdichter der Renaissance.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen
und Naturwissenschaftlichen Fakultät der
Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster i. Westf.

vorgelegt von

Hermann Karl Hasselkuss
aus Wesel.

Tag der mündlichen Prüfung: 7. Mai 1927.
Dekan: Herr Prof. Dr. v. Salis.
Referent: Herr Prof. Dr. Keller.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dem Andenken
meiner Braut
Irene Hertel!

Benutzte Literatur.

A. Texte:

Alexander, William: Aurora, in Chalmers English Poets, Vol. 5.
Barnes, Barnabe: Parthenophil and Partenophe, in Sidney Lee: Elizabethan Sonnet-Cycles, 1904. Bd. I.
Barnes, Barnabe: A Divine Centurie of Spirituall Sonnets, in Park's Heliconia, 1814, Bd. 2.
Bodenham, John: Belvedere, or the Garden of the Muses, in Spenser Society's Issue Nr. 17, 1875.
Bodenham, John: England's Helicon, ed. by A. H. Bullen, 1887.
Breton, Nicholas: A Small Handfull of Fragant Flowers, in Park's Heliconia, 1814, Bd. 1.
Breton, Nicholas: A Floorisch upon Fancie, ebd.
Constable, Henry: Diana, in Sid. Lee, Eliz. Son., 1904, Bd. 2.
Constable, Henry: Spirituall Sonnets, in Park's Heliconia, 1814, Bd. 2.
Daniel, Samuel: Delia, in Sid. Lee, Eliz. Son. 1904, Bd. 2.
Davis, Sir John: The Complete Poems of . . ., ed. by A. B. Grosart, Ldn. 1876.
Davison, Francis: A Poetical Rapsody, ed, by Bullen, 2 Bde., 1890.
Donne, John: Poems . . ., ed. by E. K. Chambers, Ldn. 1901.
Drayton, Michael: Ideas Mirrour, in Sid. Lee, Elz. Son., 1904, Bd. 2.
Drummond, William: The Poetical Works, ed. by L. E. Kastner, Manch., 1913, 2 Bde.
Drummond, William: Poems, ed. by W. B. Turnbull, Ldn., 1890.
Emaricdulfe, in A Lamport Garland, Roxburghe Club, 1881.
Fletcher, Giles: Licia, in Sid. Lee, Eliz. Son., 1904, 2. Bd.
Googe, B.: Eglogs, Epytaphes and Sonettes, Arber's Repr., 1871.
Greville, Fulke: Caelica, in M. Foote Crow, Eliz. Son. Cycles, 1898.
Griffin, B.: Fidessa, in Sid. Lee, Eliz. Son., 1904, Bd. 2.
Linche, R.: Diella, in Sid. Lee, Eliz. Son., 1904, Bd. 2.
Lodge, Thomas: Phillis, in Sid. Lee, Eliz. Son., 1904, Bd. 2.
Lok, Henry: Ecclesiastes, ed. by Grosart, A. B. 1871.
Percy, William: Sonnets to the fairest Coelia, in Sid. Lee, Eliz. Son., 1904, 2. Bd.
Phoenix Nest, The, in Park's Heliconia, 1814, Bd. 2.
Proctor, Thom. A. Gorgious Gallery of Gallant Invention, in Park's Heliconia, 1815, Bd. 1.
Robinson, Clement: A Handfull of Pleasant Delites, in Park's Heliconia, 1814, Bd. 2.

Shakespeare, William: The Sonnets, ed. By T. G. Tucker, Cambr., 1924.
Sidney, Philip: Astrophel and Stella, Sid. Lee, Eliz. Son., 1904, 1. Bd.
Smith, William: Chloris, in Sid. Lee, Eliz. Son. 1904, Bd. 2.
Spenser, Edmund: Amoretti and Epithalamion, in Sid. Lee, 1904, Bd. 2.
Tofte, Robert: Laura, in Sid. Lee, Eliz. Son., 1904. Bd. 2.
Tottel's Miscellany, Arber's Repr., 1903.
Watson, Thomas: Passionate Centurie of Loue, Arber's Repr., 1895.
Watson Thomas: The Tears of Faucie, Sid. Lee, Eliz. Son., 1904, Bd. 1.
Wiat, Sir Thomas: Poems, ed. by A. K. Forwell, Ldn., 1914, 2 Bde.
Zephiria, in Sid. Lee, Eliz. Son., 1904, Bd. 2.

Desportes, Philippe: Oeuvres p. par Alfred Michiels, Paris, 1858.
Du Bellay, Joachim: Oeuvres Françoises, p. p. Marty-Laveaux, Paris, 1866—67.
Ronsard, Pierre: Oeuvres, p. p. P. Laumonier, Paris, 1914—19, 1. Bd.
Ronsard, Pierre: Les Amours, p. p. Vaganay, Paris, 1910.

Ariosto, Lodovico: Opere, in Venezia, 1741, 4 Bde.
Bembo, Pietro: Rime, in Bergamo, 1743.
Parnaso Italiano, Venezia, 1812—16, Bd. 7, 28, 31.
Petrarca, Francesco: Le Rime, Hoepli, Milano, 1896.
Petrarca, Francesco: Il Petr. von Lud. Dolce, in Vevegia, 1557.
Tasso, Torquato: Delle Rime et Prose, in Ferrara, 1585.

B. Abhandlungen:

Berdan, John M.,: Early Tudor Poetry, New-York, 1920.
Brinkmann, K.: Die Metaphern, Bonn, 1872.
Brown, Henry: The Sonnets of Shakespeare Solved, Ldn., 1870.
Cambridge Hist. of Engl. Lit. Vol. 3, Chap. 12: The Eliz. Son.
Castiglione, Baldesare: Il Cortegiano, Firenze, 1910.
Eichler, A.: Shak. Begriff des Gentleman, Ger.-Rom. Mon. 9. 11/12.
Einstein, Lewis: The Italian Renaissance in England. Col. Univ. Pr. New-York, 1911.
Ferrazzi, J.: Bibliografia petrarchesca, Bassano, 1877.
Fiske, W.: A catalogue of Petrarch books, Ithaca, New-York, 1882.
Fletcher, J. B.: Areopagus und Pleiade, Journ. of Germ. Phil. Vol. 2.
Fletcher, J. B.: Did Astrophel love Stella? Mod. Phil. Vol. 5 p. 253.
Giani, Romualdo: L'amore nel Canzoniere di Fr. Petrarca. Torino, Bocca, 1918.
Guggenheimer, Jos.: Quellenstudien zu Sam. Daniels Sonetten, Berlin, 1898.
Harrison, J. Smith: Platonism in Engl. Poetry, New-York, 1903.
Hortis, A.: Catalogo delle opere di Fr. Petrarca, Trieste, 1874.
Isaac, Her.: Wie weit geht die Abhängigkeit Shakespeares von Daniel als Lyriker? Shak.-Jahrb. 17.

Kastner, L. E.: Thom. Lodge as imitator oft the Italian Poets. Mod. Lang. Rev. 2; p. 155 ff.
Kastner, L. E.: On Englisch Sonnetteers and the French Poets. Mod. Lang. Rev. 3, p. 268—277.
Kastner, L. E.: On the Italian and French sources of Drummond of Hawthornden. Mod. Lang. Rev. 6, p. 462.
Kastner, L. E.: Drummond of H. and the French Poets of the sixteenth Century. Mod. Lang. Rev. 5, p. 44 ff.
Kastner, L. E.: Drummond's Indebtedness to Sidney. Mod. Lang. Rev. 6, p. 157 ff.
Kaun, Ernst: Konventionelles in den Elisabethanischen Sonetten mit Berücksichtigung der französischen und italienischen Quellen, Greifswald 1915.
Koeppel, E.: Studien zur Geschichte des englischen Petrarchismus im 16. Jahrhundert. Rom. For. Bd. 5, p. 65 ff.
Koeppel, E.: Sir Thom. Wyatt und Melin de St. Gelais. Anglia 13, p. 77.
Koeppel, E.: Spensers Beziehungen zu Frankreich. E. St. 15 und 27.
Körting, G.: Petrarca, Leben und Werke. Leipz., 1878.
Lee, Sidney: Elizabethan Sonnets. 2 Vol. Westminster, 1904.
Lee, Sidney: French Renaissance in England, 1910.
Lee, Sindney: A Life of Wil. Shakespeare, 1925.
Lentzner, C. A.: Die Geschichte des Sonettes in England. Leipz., 1866.
Liebermann Felix: Königin Elisabeth als Uebersetzerin. Arch. neu. Spr. u. Lit. 144. 1/2.
Lorenzetti, Paolo: La bellezza e l' Amore nei trattati del cinquecento. Pisa, 1920.
Maiberger, Max: Studien über den Einfluss Frankreichs in der Elisab. Liter. München, 1903.
Masson, David: Drummond of H. The Story of his Life and Writings. Ldn., 1873.
Moormann, F. W.: Robert Herrick. A Biographical and Critical Study, Ldn., 1910.
Morf, H.: Geschichte der franz. Lit. im Zeitalter der Ren. 1914.
Numerazky: Mich. Draytons Belesenheit u. Lit. Kritik. Diss. Berlin, 1915.
Piéri, Marius: Le Pétrarchisme au 16. s. Pétrarque et Ronsard. Marseilles, 1896.
Routh, James: The Purpose of Art as conceived in Engl. Lit. Criticism of the 16. and 17. cent. E. St. 48.
De Sanctis, F.: Storia della Letteratura Italiana. Milano.
Schirmer, Walter: Antike, Ren. und Puritanismus in der engl. Lit. des 16. u. 17. Jahrh. München, 1924.
Schirmer, Walter: Das Sonett in der engl. Literatur. Anglia 49, p. 1—31.
Schoell, Fr.: Les mythologistes italiens de la Ren. et la poésie élisabéthaine. Rev. de la Lit. Comp., 1924.
Schröder, Kurt: Platonismus in der engl. Ren. Pal. 83. Berl., 1920.
Scott, Janet G.: The names of the Heroines of Eliz. Son. Sequences. Rev. of Engl. Stud. 2. (1926).

Scott, Janet, G.: Parallels to three Eliz. Son. Mod. Lang. Rev. 21.
Simonds: Sir Thom. Wyatt and his poems. Boston, 1889.
Smith, Gregory: Elizabethan Critical Essays. Oxf., 1904.
Taylor, A. E.: Spenser's Knowledge of Plato. Mod. Lang. Rev. 19.
Upham, A. H.: The French Influence in Engl. Lit. New-York. Col., Univ. Press.
Vaganay: Le Sonnet en Italie et en France au 16. s. Lyon, 1903. 2 vols.
Vaganay: Lodge and Desportes. Mod. Lang. Rev. 18.
Vianey, J.: Le Pétrarquisme en France au 16. Siècle. Montpellier, 1909.
Vianey, J.: Les Sources italiennes de l'Olive. Paris, 1900.
Voigt, G.: Die Wiederbelebung des klassichen Altertums. Berl., 1893.
Vossler, K.: Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance. Berlin, 1900.
Wells, H. W.: Poetic Imagery, illustrated from Eliz. Lit. New-York, Ldn., 1925.
Wietfeld, A.: Die Bildersprache in Shakespeares Sonetten. Halle, 1916.
Wolff, Max J.: Petrarkismus und Antipetrarkismus in Sh.s Sonetten. E. St. 49.

Gliederung.

1. TEIL: DIE HISTORISCHE BETRACHTUNG

A. Petrarca 11

B. Die Pertrarkisten

a) in Italien 16
b) in Spanien 18
c) in Frankreich 19
d) in England 22

2. TEIL: DIE SYSTEMATISCHE BETRACHTUNG

A. Der sprachliche Gehalt 83

a) die Grundlagen des Petrarkismus 83
b) der Platonismus in der Sonettdichtung 86
c) die Geliebte der Petrarkisten 90
d) der Eindruck der Schönheit auf den Dichter 99
e) der Eindruck der Bitten auf die Geliebte 103
f) der Seelenzustand des Liebenden 107
g) die Verachtung und der Haß der Geliebten gegen den Dichter und dessen Verzweiflung 114
h) Ausgleich und Ueberwindung 118

B. Die sprachliche Gestalt 121

a) die innere Form 123

1. das Bildergut in den Sonetten 123
2. Bilder aus der Mythologie 181
3. Bilder aus der Sage und Geschichte 190
4. Bilder aus der Astronomie und Astrologie 193

b) die äußere Form 196

1. Antithesen 196
2. Parallelen 206
3. Reihen 215
4. Wortspiel 219
5. Reim 224

SCHLUSS: DIE ÜBERWINDUNG DES PETRARKISMUS 229

Bei Beantwortung des Themas wird es zunächst nötig sein, an Petrarca selbst zu zeigen, was man unter „Petrarkismus" zu verstehen hat. Alsdann wird man der Frage näher treten können, wann und wie der Petrarkismus in der englischen Literatur auftaucht und sich verbreitet. Da die Vermittelung mehr durch die Schüler und Nachahmer als durch Petrarca selbst erfolgte, so ist ein Verständnis des Petrarkismus in England nicht möglich, wenn nicht kurz ein Blick geworfen wird auf die Entwicklung dieser Erscheinung in Italien und in Frankreich.

Um im einzelnen die Quellen zu erkennen, durch die der Petrarkismus in die englische Sprache gelangte, wird sich eine historische Betrachtung der englischen Sonettdichter als notwendig erweisen.

Alsdann soll die Sprache der Sonette in Hinsicht auf den Petrarkismus behandelt werden und zwar zunächst der sprachliche Gehalt, darauf die sprachliche Gestalt mit Berücksichtigung der inneren und äußeren Form.

I. Teil:

Die historische Betrachtung.

A. Petrarca.

Wenn man die große Zahl der Schüler und Nachahmer Petrarcas überschaut, so drängt sich die Frage auf: Wie kam es, daß dieser Mann einen solch gewaltigen Einfluß ausüben konnte?

Bei der Beantwortung dieser Frage wird sich zeigen, was diese Leute anzog, was sie zu Anhängern des großen Dichters, zu „Petrarkisten" machte und was im allgemeinen unter „Petrarkismus" zu verstehen ist.

Das Mittelalter mit seiner Lyrik und Epik, den Chansons de Geste und den höfischen Ritter- und Abenteuerromanen war im Absterben begriffen, Frankreichs beherrschende Stellung verblaßte mehr und mehr, wenigstens für eine gewisse Zeit, während von Italien das neue Licht ausging: der Humanismus und die Renaissance. Wenn dieser Uebergang auch allmählich vor sich gegangen ist, wenn auch das Alte langsam dahinsank und das Neue nur langsam an Leuchtkraft gewann, so ist es uns, die wir die Jahrhunderte überblicken, doch möglich, den Punkt anzugeben, an dem die neue Zeit offen zu Tage tritt: das ist bei Petrarca der Fall. „Nel Petrarca si manifesta energicamente questo carattere della nuova generazione." (De Sanctis p. 228.)

Er wird um so mehr ein Beginner einer neuen Zeit, weil sich kurz vor ihm die ganze mittelalterliche Weltanschauung verkörpert hatte in der Divina Commedia.

Mit diesem Hintergrunde gesehen, wird man in Petrarcas Leben und Werk den Beginn einer neuen Zeit erblicken, die Keime für viele Jahrhunderte, er ist der typische Ausdruck des neuen Zeitgeistes. Auch im Mittelalter hatte man sich mit der Antike beschäftigt, Kunst und Wissenschaft gepflegt, man las die Dichtungen der Alten, z. B. Virgil sehr fleißig. Aber alles geschah unter dem Schutze der Theologie, zur Ehre Gottes und der Kirche. „It is Vergil that leads Dante on his pilgrimage, and it is Vergil that Petrarc took as his model. Petrarch stands at the parting of the ways. His allegorization of the Aeneid is medieval; his enthusiasm for the artist Vergil is prophetic of the coming age." (Berdan: Early Tudor Poetry, p. 235).

Der neue Geist zeigt sich da, wo die Studien um ihrer selbst willen getrieben werden. Die Freude am Diesseits erwacht, man lernt das Recht der Persönlichkeit zu schätzen, an der Antike selbst will der Humanist sich aufrichten, er verwirft die Führung der Kirche, er ist Individualist und fühlt sich für sein Seelenheil allein verantwortlich. Schwere Konflikte mußte diese Umstellung bei den Persönlichkeiten entstehen lassen, die noch in der Geisteswelt des Mittelalters herangewachsen waren, nun neue Ideale vor sich auftauchen sahen und auch die Verpflichtung in sich fühlten, dorthin die Wege zu weisen.

Aus dieser Tatsache heraus muß man die Unrast auch im äußeren Verlauf von Petrarcas Leben verstehen. Von einer dunklen Gewalt, seinem Schicksal getrieben, strebt er vorwärts und doch hält ihn das Alte zurück. So entsteht ein Zwiespalt in seiner Seele, er sucht den Frieden, der ihm nicht beschieden ist. Ueberall ist er tätig und erhofft von seiner Tätigkeit nicht nur Anerkennung in der Gegenwart, sondern sein Humanistenstolz greift über die Jahrhunderte hinaus, ewigen Ruhm will er sich erwerben. Nach Wahrheit strebt er, nach Ruhm und Macht: ein moderner Mensch.

Aber das würde Petrarca nicht die Stellung verschafft haben, die er heute in der Literatur einnimmt. Die Sehnsucht einer gequälten Seele, die, in sich geteilt, sich noch nicht ganz einer neuen Sache hingeben kann, die tiefe Melancholie, die aus seinen Schriften und Liedern spricht, ist es, die ganz neue Klänge findet. Fühlte er sich mit dem Stolze des Humanisten auf sich selbst gestellt, frei von dem Schutze der Kirche, so sah er sich aber nun allein der Welt gegenüber, sowohl der Natur als auch den Menschen, Weltangst erfaßt ihn. Daraus folgt notwendigerweise, daß er zu einem andern Naturgefühl kommen mußte. „Das Naturgefühl," sagt Spranger, „ist proportional dem Grade der erwachten Innerlichkeit. Zeiten und Völker, die stark nach außen leben — wie die alten Griechen noch in ihrer klassischen Zeit — zeigen wenig von diesem subjektivierten Naturgefühl. Epochen, die ganz nach innen leben und damit eine Verneinung der sinnlich-anschaulichen Welt verbinden, gehen über die Gefühlswerte der Natur hinweg. Nur Menschen, die beides verbinden: Rückzug ins Innere und Drang nach Sinnenfreude, wie die Renaissance in ihrer Blüte, oder die Rousseau-Werther-Zeit, be-

deuten Gipfel des Naturgefühls. Das kommt am schärfsten zum Ausdruck in jener berühmten Szene: Petrarca auf dem Mont Ventoux, seine Seele über die weiten Lande breitend, während gleichzeitig ein Wort von Augustinus den Blick wieder nach innen lenkt." (p. 56.) „Einsamkeit in sich, Melancholie, religiöse Sehnsucht und religiöses Ahnen — alles dies zusammen flieht gleichsam an das Herz der Natur, die für solche Stimmungen Verständnis zu haben scheint." (p. 57.)

Oft aber auch verwehrte ihm die Natur diesen Trost. Fand er ihn bei der Kirche? „Er war der Kirche gegenüber wie ein Kind, das angstvoll das Gesicht in die Kleiderfalte der Mutter drückt, um schreckhaft Neues nicht sehen zu müssen — aber etwas ist mächtiger als Angst und Wille und zwingt das Kinderauge immer wieder in die Richtung auf das gefahrvolle Neue." (Klemperer, Handb. d. Lit., p. 4.)

Auch seine Stellung den Menschen gegenüber verändert sich, vor allem die zur Frau. Von seiner Zeit an sehen wir eine neue Art von Frauenverehrung heraufkommen, seine Liebe zu Laura ist ein Wendepunkt. Frauenverehrung gab es auch schon im Mittelalter, aber eine Verehrung im modernen Sinne war jener Zeit fremd. Das christliche Mittelalter sah in der Frau nur die Versucherin, die den Blick des Mannes abzulenken suchte vom Jenseits. Man stützte sich auf die Worte Pauli im Korintherbrief, Kap. 7, Vers 32. 33. 38.

Wo es im Mittelalter zu höherer Frauenverehrung kam, findet man zwei Formen, die kirchliche Auffassung in der Marienverehrung und die ritterliche in der Damenverehrung bei den Provenzalen. „Beidemal operiert man mit einem Ersatz, einer gewissen mehr oder minder qualvollen Verfälschung. Die Himmelskönigin wird nicht nur mit religiöser Inbrunst verehrt, sondern auch zur Trägerin der auf Erden heimatlosen, der seelisch getönten Erotik gewählt. Sie wird um etwas verirdischt, sie muß ein Stück aus ihrem Himmel herabsteigen. Und wiederum die Dame, eine verheiratete edle Frau, eine Fürstin, steht ihrem Sänger so unerreichbar fern, daß er sie nicht als irdische Geliebte betrachten kann. Maria und die Dame treffen sich sozusagen auf halbem Wege oberhalb der Erde und unterhalb des Himmels." (Klemp. p. 34.)

In Petrarcas Liebesverhalten zeigt sich und hat es die künstlerisch bedeutendste Gestaltung gewonnen, daß er der Beginner einer neuen Lebensart ist. In seinem Naturgefühl und in seiner Liebe zu Laura hat er die beiden Quellen echter Lyrik gefunden. Die Natur ist ihm nicht stumm, sie hat ihm vielmehr etwas zu sagen. Sein volles Herz legt Stimmungen in die Natur hinein, sie wieder weckt in ihm Gefühle und Wollen. Untrennbar mit diesem Naturgefühl verbunden ist seine Liebe, die sein Herz füllt mit der Freude an der durchgeistigten, schönen, lebendigen Form. Seine Poesie quillt aus vollem Herzen, sie ist echte Lyrik.

Wohl hatten auch die Troubadoure die Frauen besungen, aber aus ihren Liedern klingt nicht die unmittelbare Freude und der tiefe Schmerz, die schwere Melancholie.

Bei Dante ist die Frau der Schutzengel des Dichters, sie ist ihm die Führerin zur ewigen Seligkeit und selbst der Abglanz der himmlischen Schönheit.

Mit Petrarca aber erscheint das Wirkliche in der Kunst, ein aufrichtiges Gefühl, eine überreiche, tiefe Liebe spiegelt sich in seinen Gedichten, Sonetten, eine Liebe, die auch nach dem Tode dem Dichter noch Quelle der Poesie ist. Laura ist ihm alles. „Irdische Liebe, himmlische Liebe, schmerzhaftes Schwanken zwischen beiden, Heidentum und Christentum und wiederum schmerzhaftes Schwanken dazwischen, Lebensverlangen, Schönheitsverlangen schlechtweg." (Klemp. p. 42.) Mag Petrarca nun auch oft schwanken, mag er öfter in seine Mittelalterlichkeit zurückfallen, zum ersten Male erscheint hier in der Dichtung die Geliebte, die er bald jubelnd besingt und ersehnt, bald in Verzweiflung beklagt: hier ist die Quelle und das Vorbild der modernen Lyrik, aus der Jahrhunderte geschöpft haben.

Die charakteristischen Merkmale seiner Lyrik, die man in späterer Zeit zusammenfassend als „Petrarkismus" bezeichnet hat, gibt De Sanctis in folgender Weise an:

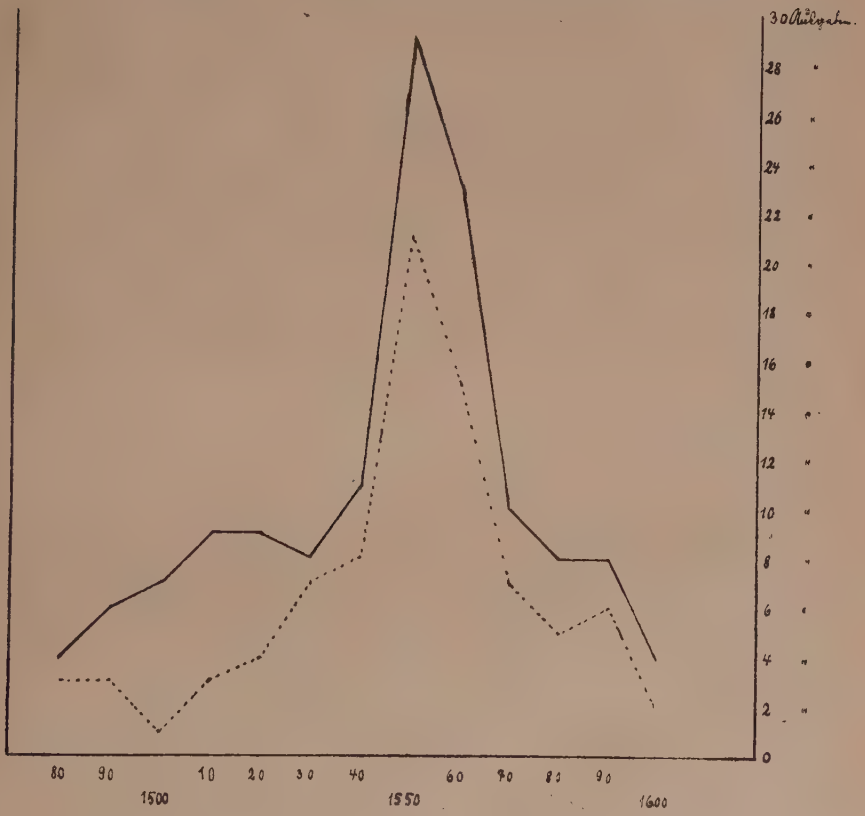
„Laura è modesta, casta, gentile, ornata di ogni virtù; ma sono qualità astratte, non è qui la poesia. Ciò che move l'amante e inspira il poeta, è Laura da' capei biondi, dal colle di latte, dalle guance infocate, da' sereni occhi, dal dolce viso, la quale egli situa e atteggia in mille maniere e ne cava sempre un nuovo ritratto, che spicca in mezzo ad un bel paesaggio, il verde del campo, la pioggia de'fiori, l'acqua che mormora, fatta la natura eco di Laura . . . Certo, a'nostri occhi Laura dee parere una forma monotona e anche talora insipida; ma chi si mette in quei tempi mitici e allegorici, troverà in Laura la creatura più reale che il medio evo poteva produrre." (Bd. 1. p. 231 ff.)

Damit hat De Sanctis die gehaltliche Seite der Dichtung Petrarcas angegeben; doch tritt die formale Seite als wesentliches Merkmal hinzu.

Denn die Freude an der schönen, lebendigen Form ruft bei Petrarca das Bedürfnis hervor, seine Gefühle, seine Freude und sein Leid in schöner poetischer Form darzustellen. In dieser vollendeten Gestaltung seiner Canzoniere fand er seine Erlösung und die Melodie der Laute gibt ihm Frieden, auf ihr beruht seine größte Bedeutung für die nachfolgende Zeit, mit Rücksicht auf die formale Schönheit seiner Dichtung wurde er zum allgemein anerkannten Muster erhoben. „Questo sentimento della bella forma è così in lui connaturato, che penetra ne' minimi particolari dell' elocuzione, della lingua e del verso . . . Nelle immagini, ne' paragoni, nelle idee non cerca novità e originalità, anzi attinge volentieri ne' classici e ne' trovatori, intento non a cercare o trovare, ma a dir meglio ciò che è stato detto da altri . . . E una forma bella non solo per rispetto all' idea ma per se stessa, aulica, aristocratica, elegante, melodiosa. La parola vale non solo come segno, ma come parola. Il verso è non solo armonia o rispondenza con quel di dentro, ma

Graphische Darstellung der Zahl von Ausgaben von Petrarcas Rime Volgari im 16. Jahrhundert.

1. Kurve ——— nach dem Catalogo von Hortis,
2. Kurve ---------- nach dem Catalogue of Petr. Books.



melodia, elemento musicale in se stesso." (De Sanctis, Bd. 1. p. 239 ff.)

So steht Petrarca als Meister des Inhaltes und der Form, des Gehaltes und der Gestalt in der Dichtkunst an der Wende der neuen Zeit, noch heute lebensfrisch, weil er seine Dichtung genährt hat von den wahren Quellen echter Lyrik.

Für die Untersuchung, wie weit die Dichtung Petrarcas auf die späteren Generationen eingewirkt hat, ist es von großer Bedeutung, festzustellen, wie weit dessen Werke überhaupt zugänglich waren. Dabei wird es nicht nötig sein, alle einzelnen Auflagen anzuführen, vielmehr wird es anschaulicher und für das Verständnis der petrarkistischen Bewegung besser sein, eine graphische Darstellung von der Entwicklung der Auflagen zu geben, die Petrarca im Laufe des 16. Jahrhunderts erlebte.

Dieser Darstellung ist zu Grunde gelegt

1) Catalogo delle Opere di Fr. Petrarca per A. Hortis, Trieste, 1874, (Kurve —)
2) A Catalogue of Petrarch Books, Ithaca, New-York, 1882, 1874, (Kurve —)

Da das zweite Werk in seinen Angaben nicht so ausführlich ist wie das erste, ist nach jedem Buche eine Kurve aufgestellt.

Charakteristisch ist nach dieser Darstellung das schnelle Anwachsen der Auflagen der Rime Volgari von 1530—1550. Das Jahr 1550 brachte die größte Zahl von neuen Ausgaben, im ganzen 6, davon erschienen 4 in Venedig und 2 in Lyon. In der zweiten Hälfte trat ein dem Aufstieg fast gleicher Rückgang ein, so daß am Ende des Jahrhunderts derselbe Stand wie zu Beginn erreicht ist.

Es verging indessen eine geraume Zeit, ehe sich der Einfluß Petrarcas in der Dichtkunst seines eigenen Landes offenbarte. Aber dann machte er sich auch infolge der politischen und literarischen Beziehungen der Länder untereinander über die Grenzen Italiens hinaus fühlbar. In Frankreich und Spanien fanden sich Nachahmer des großen Meisters, und nicht lange danach huldigte ihm England.

Mehr als irgend eine andere Dichtungsart, sei es das Drama oder das Epos oder auch nur eine andere Form der Lyrik, ist gerade das Sonett ein glänzendes Beispiel für die mannigfaltigen, engen Beziehungen der Literaturen Westeuropas im 16. Jahrhundert.

Deswegen ist es unmöglich, sich an die Untersuchung des Petrarkismus in den englischen Sonetten zu machen, ohne vorher einen Blick zu tun auf die Entwickung dieser Dichtungsart und auf die Nachahmer Petrarcas in den romanischen Ländern.

Denn der Einfluß Petrarcas, der in den englischen Sonetten des 16. Jahrhunderts zu Tage tritt, kann auf sehr verschiedene Art und Weise dorthin gelangt sein, zunächst unmittelbar durch das Bekanntwerden der Dichtung Petrarcas selbst, dann mittelbar, sei es durch seine italienischen Schüler oder durch Dichter der Spanier und Franzosen. Alle diese Quellen waren den englischen Sonettdichtern zugänglich und sind in ihren Versen zu spüren. Nachdem dann der Petrarkismus in England Fuß gefaßt hatte, beeinflußten sich die

englischen Dichter auch untereinander, nachdem einmal die Eigenart dieser Dichtung erkannt war, stand es jedem frei, sich mehr oder weniger an Vorbilder anzuschließen oder eigene Wege zu gehen.

Obwohl Petrarca zu seinen Lebzeiten allgemein anerkannt und hochverehrt wurde, ist im 15. Jahrhundert doch eine gewaltige Lücke in der Sonettdichtung. Als aber mit der Erfindung der Buchdruckerkunst die geistige Bewegung, die im 14. Jahrhundert so verheißungsvoll begonnen hatte, neu einsetzte, als durch die gedruckten Bücher weiteren Kreisen die klassischen Dichtungen sich erschlossen und die Aufmerksamkeit durch die Erhabenheit der Gedanken und die Feinheit der Form und des Rhythmus angezogen wurde, da erstrahlte das Licht Petrarcas heller, hier hatte man einen Dichter, der bewiesen hatte, daß auch die Muttersprache würdig und fähig war, mit den klassischen Sprachen in Wettbewerb zu treten. Aber der echte Dichter ist selten, den dichterischen Schwung, die sittliche Höhe und die Feinheiten des Ausdrucks erreichten seine Nachahmer nur selten. Fast jeder Dichter versuchte sich im Sonett. Wegen seiner Kürze und seines festen Schemas hielt man es besonders für Anfänger geeignet. Die Ausdrucksweise Petrarcas, sein Bilderreichtum schien seinen Landsleuten etwas so Neues, daß man in dem Bemühen, es hierin dem Meister gleich zu tun, die ethische Seite der Dichtung wenig beachtete, man hielt sich mehr an das Sinnlich-Gegebene und besang die körperlichen Eigenschaften der Geliebten mehr als ihre geistigen Vorzüge, und stets auf die Form bedacht, auf den Wohlklang der Worte, blieb man im Formalen stecken. In dieser Hinsicht war der Meister nicht ohne Schuld; denn „in dem Beginner Petrarca lag keimhaft alles, und so auch als Todeskeim die Freude am losgelösten, inhaltlosen Formalen." (Klemperer, p. 91.)

a) In Italien.

Bezeichnend für die Ausbreitung des Petrarkismus ist die Tatsache, daß der Geist dieser Dichtung, die Art des Ausdrucks und der Stil sich durchsetzte, ehe das Sonett als die Hauptform der Liebesdichtung gewählt wurde.

Um das Jahr 1500 erschienen in Italien die ersten Dichtungen, welche durch und durch petrarkistisches Gepräge trugen. Chariteo besang seine Geliebte unter dem Namen „Luna", weil er sie als „bleich, kalt und schamhaft" schilderte, er selbst fühlte sich dabei in der Rolle des Endimion. Im Jahre 1506 wurde diese Sammlung zum ersten Male gedruckt, in zweiter Ausgabe 1509. Kurz vorher fanden sich schon Sonette in größerer Zahl bei Messer Antonio Tebaldeo. Sie erschienen 1499 ohne sein Wissen im Druck und übten auf die nachfolgende Zeit einen gewaltigen Einfluß aus. Er war befreundet mit Castiglione und dem Kardinal Bembo.

Mit dem Schüler Chariteos und Tebaldeos, Serafino dall'Aquila, trat der Petrarkismus in ein entscheidendes Stadium ein. Serafino reiste in ganz Italien umher und kam zufällig nach Mailand, als sich Karl VIII. dort aufhielt. Von diesem wurde er begrüßt und

seiner Verse wegen beglückwünscht. Die Anerkennung des Königs erweckte natürlich den Eifer der französichen Dichter, dem Beispiele Serafinos zu folgen. Im Jubeljahr 1500 wurde er unter großem Pomp in Rom beigesetzt. In der ersten Ausgabe seiner Werke von 1502, der bis 1550 fast 25 weitere Ausgaben folgten, fanden sich 150 Sonette und 350 Epigramme. Als Hauptform seiner Dichtung wählte er noch nicht das Sonett, sondern das Strambotto, bestehend aus 8 Verszeilen mit dem Reimschema ab ab ab cc.

Mit Rücksicht auf Sprache und Stil geht er ganz in den Bahnen Petrarcas, aber der träumerische Idealismus des Meisters hatte einer sinnlichen Auffassung Platz gemacht. Vaganay sagt von ihm: „Avec Séraphin, la poésie amoureuse ose être franchement ce qu'elle avait encore une certaine honte à être avec Charitéo: épicurienne et sensuelle." (p. 31.)

Um seine Dichtung zu kennzeichnen, möge ein Beispiel hier folgen:

„Risguarda, donna, come il tempo vola
Et ogni cosa corre a la sua fine.
In breve si fa oscura ogni viola,
Cascan le rose e restan poi le spine.
Cosi la tua belta che al mondo e sola
Non creder come oro al fuoco affine.
Dunque conosci il tuo tempo felice:
Ne spero rinovar come phenice."

In Italien fand Serafino schnell eine große Zahl von Anhängern, wie Cei, Accolti, de Sassoferato, Philoxeno und Pamphilo Sasso. Neben begeisterten Anhängern fehlte es aber auch nicht an Gegnern, die ihren Führer in dem Kardinal Bembo fanden. Es ist sein Verdienst, die Liebeslyrik wieder auf ihre besseren Traditionen zurückgeführt zu haben. Er kämpfte für die reine, hohe Auffassung der Liebe in der Dichtung, wie er sie bei Petrarca gefunden hatte und stellte diesen als unerreichtes Muster seinen Zeitgenossen vor Augen. Selbst gab er ein Vorbild mit seiner Dichtung, in der er ganz entschieden das Sonett als Form bevorzugte. Damit hatte er dem Sonette zum Siege verholfen und die Gefahr beseitigt, daß mit Serafino und seinen Schülern das Strambotto zur Hauptform der Liebeslyrik gewählt wurde.

Gleichzeitig mit Bembo wirkte in demselben Sinne Sannazaro. In dem „Discorso sopra le Rime del Sanazaro, 1561," urteilt Franceso Sansovino über ihn: „il primo luogo nelle cose amorose sia del Petrarca, il secondo del Bembo, e il terzo del Sanazaro." (Bembo, p. XI.) Dazu erschienen vom Jahre 1545 ab eine Reihe von Sammlungen der bedeutendsten Dichter, die für die Verbreitung des Petrarkismus von der größten Wichtigkeit waren.

Da Bembo und seine Schüler dichterisch wenig begabt waren, so wirkten sie bald langweilig und erweckten eine Reaktion, die wiederum Tebaldeo und Serafino zum Vorbild nahm. Die Führer dieser Bewegung kamen aus Süditalien, es waren Angelo di Constanzo, Bernadino Rota und Luigi Tansillo.

Man kann also in der Entwicklung des Petrarkismus in Italien deutlich drei Gruppen unterscheiden, deren Führer Serafino, Bembo und Constanzo sind. Da alle drei auch viele Aehnlichkeiten hatten, so trat schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine allgemeine Vermischung der einzelnen Richtungen ein, die sich besonders in den zahlreichen Sammlungen kundtut.

Um dieselbe Zeit hatte sich auch das Sonett als die Hauptform der Liebeslyrik durchgesetzt, es war Mode geworden, so daß selbst Dichter, die ihrer Veranlagung nach zum Drama oder Epos neigten, nicht umhin konnten, sich auch in der Sonettdichtung zu betätigen. So kommt es, daß Dichter wie Ludovico Dolce, Ludovico Ariosto, Battista Guarini und Torquato Tasso zu den Petrarkisten zählen.

Die folgende Darstellung soll eine Uebersicht geben über die als Bücher erschienenen Sonettsammlungen der wichtigsten Vertreter des Petrarkismus in Italien, um der Erkenntnis zu dienen, welche Ausgaben den englischen Dichtern zugänglich gewesen sein können.

b) In Spanien.

Der Einfluß Petrarkas blieb nicht allein auf Italien beschränkt. Seine ersten Spuren zeigten sich schon früh in Spanien. Die Provence, in der Petrarca einen großen Teil seines Lebens verbrachte und deren Poesie der Toubadoure auch ihre Wirkung auf ihn nicht verfehlte, war das Bindeglied zwischen Italien und Spanien durch die natürliche Lage in sprachlicher Hinsicht. Als die politische Verbindung Spaniens und der Provence enger wurde, dadurch, daß die Krone der Provence auf den Grafen von Barcelona überging, verlegten die Dichter, welche sich bisher am provenzialischen Hofe aufgehalten hatten, ihren Wirkungskreis in die neue Hauptstadt.

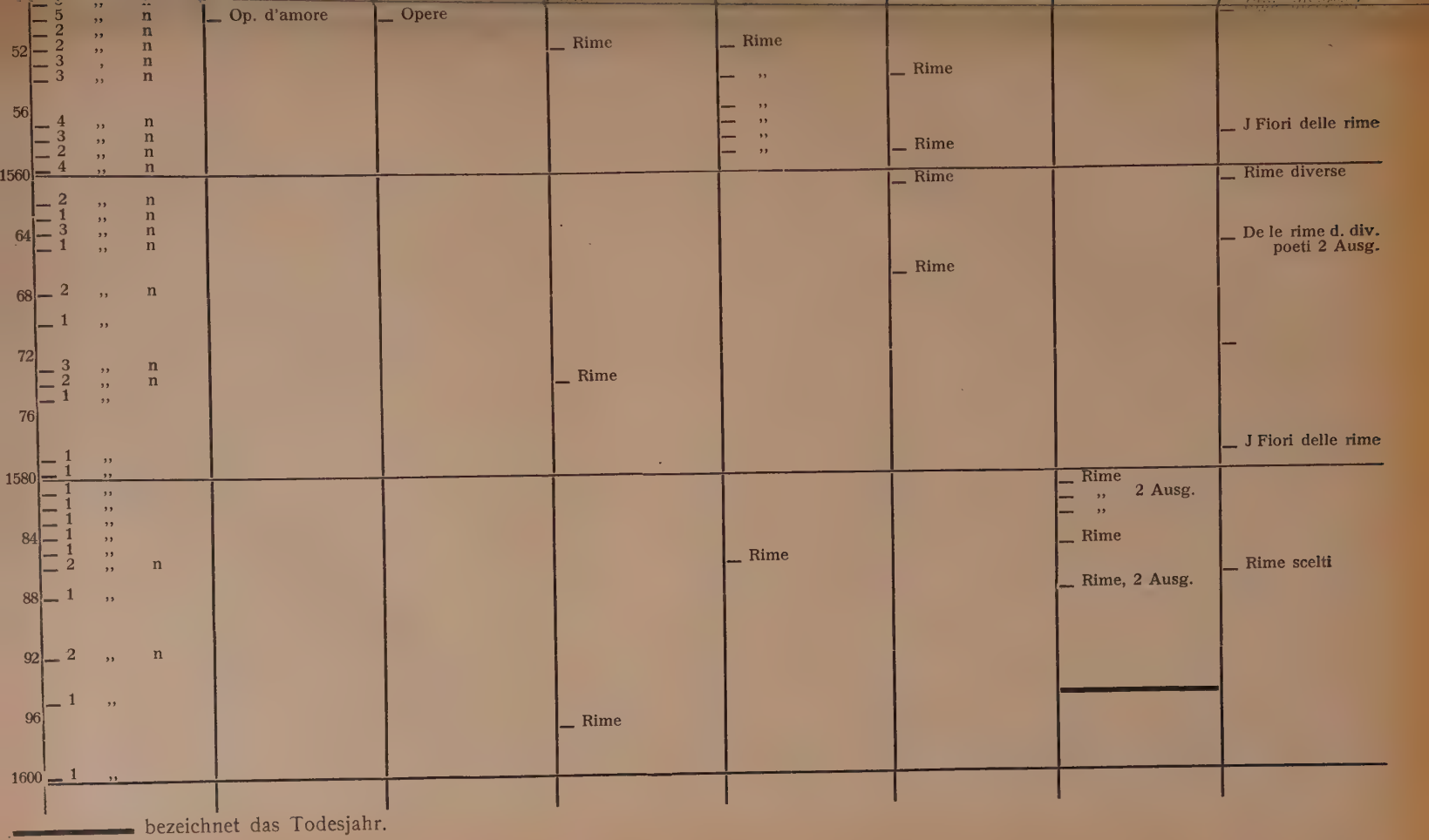
Der erste entschiedene Nachahmer Petrarcas in Spanien war Ausias March, der um 1462 starb. Wie jener, so teilte auch er seine Dichtung in zwei Teile: auf das Leben und auf den Tod seiner Herrin. Das Sonett führte er zwar noch nicht in die spanische Literatur ein. Zum ersten Male gebrauchte es der Graf von Santillane, Inigo Lopez de Mendoza, geb. 1398. Er schrieb 17 Sonette und nannte Dante und besonders Petrarca seine Meister.

Um 1500 trat ein neues, für die Verbindung beider Länder wichtiges Ereignis ein. Nach dem Sieg der Spanier bei Ceriguola über die Franzosen, wurde Neapel spanisches Vizekönigtum. Die unruhigen politischen Verhältnisse um 1500 in Italien, die ständigen Kriege, die vielen Unterhandlungen über Bündnisse oder über Frieden machten die Anwesenheit vieler bedeutender Spanier in Italien nötig. Diesen Leuten ging jetzt der wahre Glanz der Renaissance auf, nachdem sie die Städte Neapel, Rom, Florenz und Venedig gesehen hatten.

Juan Boscan Almogaver, gest. 1542, versuchte 1525 die italienischen Metren und Strophenformen in die spanische Literatur einzuführen. Er ahmte vor allem Petrarca nach, doch mehr in der Verstechnik als in dem inneren dichterischen Wert.

Chronologische Uebersicht
über das Erscheinen der Werke der wichtigsten Sonettdichter der Renaissance in Italien.

	Petrarca	Tebaldeo	Serafino	Sannazaro	Bembo	Ariost	Tasso	Sammelwerke
1500	1 Ausgabe		Opere, 2 Ausg.					
	2 „ n		„ 4 „					
4	1 „		„ 1 „					
			„ Poema, 3 „					
	1 „		Poema					
8	3 „ n		Opere					
	1 „		Poema					
	1 „		Opere					
12	1 „							
			„					
	1 „		„ , Poema					
	3 „ n	Sonetti		Rime				
16	1 „		Opere, 2 Ausg.					
			Stramb., Sonetti					
	1 „							
1520	1 „							
	3 „ n							
	1 „							
24								
	1 „							
	1 „							
28	1 „		Opere					
			L'opere d'amore	Sonetti, 2 Ausg.	Rime			
	1 „							
	1 „			Rime, 2 „				
32	2 „ n			„				
	3 „ n			Sonetti				
	1 „	Op. d'amore						
36	1 „							
	1 „							
	1 „							
	1 „							
540			Opere					
	5 „ n							
	1 „							
	1 „			Sonetti				
44	1 „	Op. d'amore			Rime, 3 Ausg.			
	2 „ n							Rime diverse I.



bezeichnet das Todesjahr.

Erst sein Freund Garcilaso de la Vega, gest. 1536, wußte der neuen Form inneres Leben zu verleihen, er hob die spanische Lyrik zur wahren Kunst empor. Auf die Verbreitung des Petrarkismus in England sind diese Dichter nicht ganz ohne Einfluß gewesen, bestimmt nachweisbar allerdings erst bei Drummond.

c) In Frankreich.

Im Vergleich zu Spanien ist doch für die Verbreitung des Petrarkismus in England die Entwickung dieser Erscheinung in Frankreich von viel größerer Bedeutung. Denn Frankreich bildete die Brücke, über die der Petrarkismus von Italien nach England gelangte.

Wie in Spanien so waren es auch hier die politischen Ereignisse, die beide Länder zunächst in enge Berührung brachten. 1494 eröffnete Karl VIII. die Feldzüge zur Eroberung von Neapel; mit großen Plänen war er über die Alpen gekommen, sein Siegeszug ging durch ganz Italien, über Mailand, Florenz und Rom nach Neapel. Das war der Beginn der Kämpfe, welche die ganze erste Hälfte des 16. Jahrhunderts erfüllen sollten. Mit welchem Erfolge? Italien fiel nicht den Franzosen zum Opfer, dagegen wurde Frankreich von der italienischen Kultur so tief erfaßt, daß man wohl Frankreich als die geistige Eroberung Italiens bezeichnen kann. Denn es waren nicht nur einzelne Personen mit den Italienern in Berührung gekommen, sondern eine ganze Armee. Der immer wieder aufflammende Krieg, die ständigen Verhandlungen, das höfische Treiben in der Zwischenzeit zogen immer mehr bedeutende Persönlichkeiten in das fremde Land: Fürsten und Adelige, Diplomaten, Gelehrte, Künstler und Dichter. Italien wurde bald aller Sehnsucht, eine neue Welt war den Franzosen jenseits der Alpen aufgegangen. Gerade um die Zeit, als Franz I. sich in Italien aufhielt, erstrahlte Kunst und Wissensachft im hellsten Glanze. Das höfischen Leben, das sich nun in Frankreich nach dem Vorbilde der kleinen Höfe Italiens entwickelte, forderte auch eine andere Literatur. So nahm man sich denn Italien hierin zum Vorbilde, und Petrarca wurde der allgemein verehrte Meister. Der galante Ton seiner Poesie paßte für das höfische Treiben, das sich in Liebesabenteuern nicht genug tun konnte.

In Frankreich entwickelte sich der Petrarkismus im großen und ganzen parallel mit demjenigen Italiens, auch hier sind drei Perioden zu unterscheiden, wie aus der folgenden Darstellung zu ersehen ist.

Clement Marot fand als erster den passenden leichten Ton in der Lyrik. 6 Sonette Petrarcas nahm er durch Uebersetzung in seine Dichtung auf (s. Petr. Son. 1. 128. 210. 194. 302. u. 304.). Er kannte die Strambotti Serafinos, und der Geist seiner Dichtung wurde von diesem stark beeinflußt.

Noch mehr als Marot neigte Mellin de St. Gelais der italienischen Poesie zu. Er hatte den Ehrgeiz, der Serafino Frankreichs zu werden, nach dessen Vorbilde dichtete er von dem Kriege der Augen gegen das Herz, er bezeichnet Fortuna, Amor und den

Tod als Tyrannen und vergleicht sich mit einem Salamander, der von dem Feuer ihrer Augen lebt. Seine Dichtung trägt schon durch und durch petrarkistisches Gepräge. Piéri sagt von ihm: „C'est à lui que revient, la gloire d'avoir révélé Pétrarque à la France et d'avoir été l'initiateur du grand mouvement qui entraîna les esprits à sa suite et les rangea sous la bannière du maître italien." (p. 52.) Durch seine engen Beziehungen zum Hofe Franz I. fanden seine Verse und mit ihnen der Petrarkismus Anhänger und Nachahmer.

Beide, Marot und St. Gelais nehmen für sich das Verdienst in Anspruch, das Sonett in die französiche Literatur eingeführt zu haben. Es ist aber anzunehmen, daß Marot der erste war, denn sein erstes Sonett vom Jahre 1529 ist an eine Persönlichkeit in Lyon gerichetet. (Oeuv. compl. de Cl. Marot par P. Jannet, Bd. 3. p. 59.) Das erste Sonett von St. Gelais findet sich aber erst datiert für das Jahr 1544 in der Ausgabe von 1574. Unter seinen Gedichten finden sich noch 17 andere Sonette, die starken italienischen Einfluß verraten.

Es hat also wohl Marot zuerst ein Sonett gedichtet, aber das Verdienst von St. Gelais wird es sein, zur Nachahmung angefeuert und das Sonett in größerer Zahl gebraucht zu haben.

Günstig für die Entwicklung des Petrarkismus war es, daß Maurice Scève im Jahre 1533 glaubte, in Avignon das Grabmal Lauras entdeckt zu haben. Der König selbst dichetete ein Epitaph zu Ehren der Geliebten Petrarcas, St. Gelais feierte das Grab und ebenso Marot in einem Epigramm.

Maurice Scève gehörte den Bürgerkreisen Lyons an, wo sich der italienische Einfluß von jeher stark bemerkbar gemacht hatte. Es ist so leicht erklärlich, daß Scève ein eifriger Verehrer Petrarcas war. Nach dem Muster Chariteos liebte er den Gebrauch von mythologischen Namen, wie der Titel seiner Dichtung schon verrät: „Délie ou l'objet de la plus haute vertu" (1544). Da er in seinen hyperbolischen Bildern sehr den Einfluß Serafinos erkennen läßt, so kann man annehmen, daß er durch ihn zu der Ansicht kam, das Sonett nicht als die Hauptform der Lyrik zu betrachten, er verwandte es nicht.

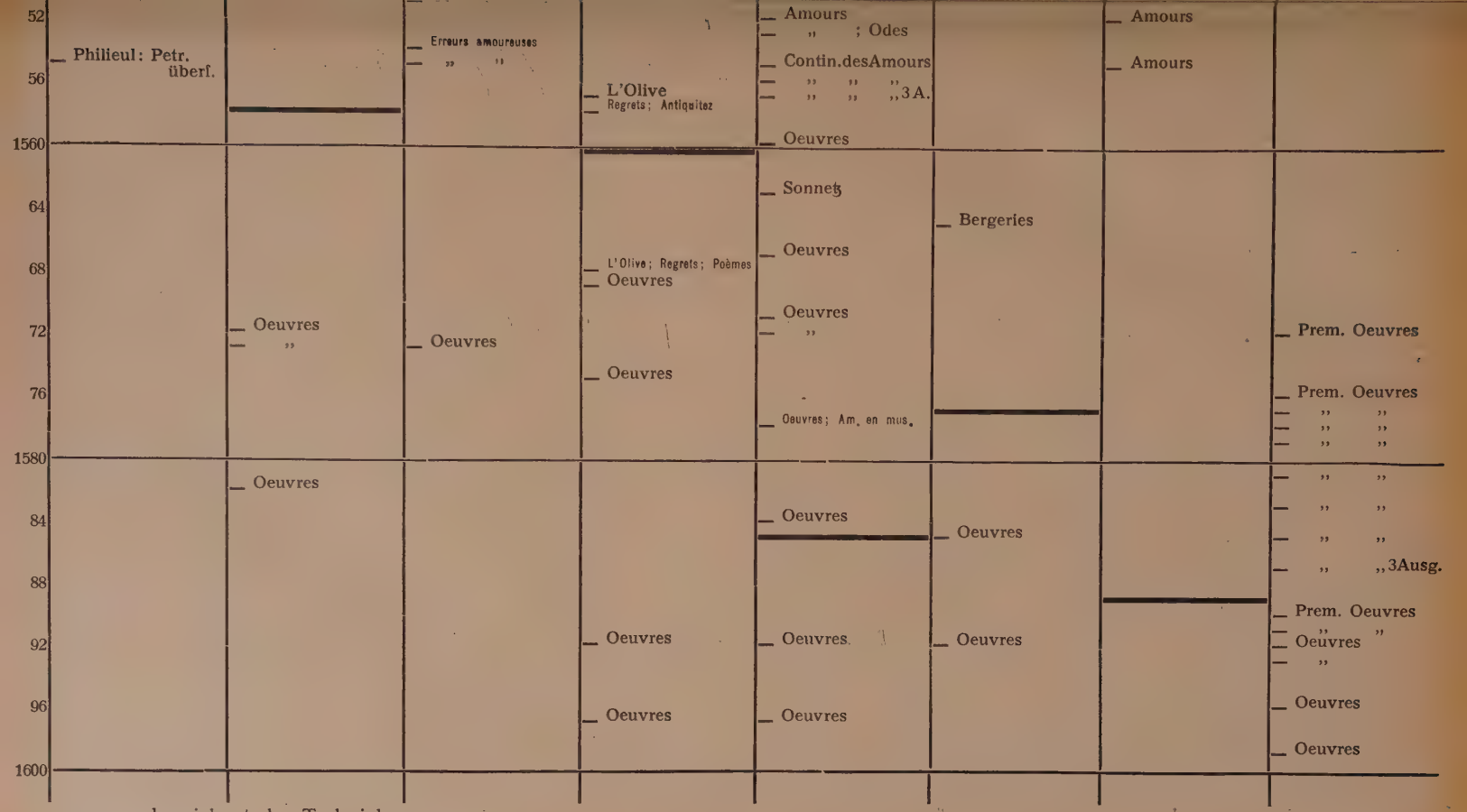
Doch weist seine Dichtung ein neues Moment auf: der Platonismus beginnt hier hervorzutreten. Damit kündigt sich die Einwirkung der zweiten italienischen Gruppe an.

In dieser Uebergangszeit erschien in Paris im Jahre 1548 eine freie Uebersetzung Petrarcas von Vasquin Philieul, betitelt: „Laure d'Avignon".

Die neue Dichtung setzte dann mit der Tätigkeit Du Bellays ein. Dieser hatte in dem Bestreben, seine Muttersprache zu bereichern, seinen Landsleuten neben den Griechen und Römern die Italiener zum Vorbild empfohlen. So ebnete er mit der „Défence et Illustration" von 1548 dem Petrarkismus die Wege, in welcher er sagte: „Sonne-moi ces beaux sonnets, non moins docte que plaisante invention italienne, pour lesquels tu as Petrarque et quelques modernes Italiens." (Edit. Marty-Laveaux, 2. Teil, Kap. 4.) Petrarca stellte er neben Homer und Virgil.

Chronologische Uebersicht
über das Erscheinen der Werke der wichtigsten Sonettdichter der Renaissance in Frankreich.

	Petrarca	St. Gelais	Pontus d. Tyard	Du Bellay	Ronsard	Belleau	Baïf	Desportes
1500								
4								
8								
12								
16								
1520								
24								
28								
32								
36								
1540								
44		— 1. Sonett.						



bezeichnet das Todesjahr.

„De ce palais que bâtiront mes doigt . . .
L'appartement premier Homère aura pour marque,
Virgil le second, le troisième Pétrarque."
(D. B. Regrets, 158.)

Zu Ostern 1549 erschien seine erste Dichtung „L'Olive", die den Einfluß der Bemboschen Schule verriet. Sie bestand aus 50, in zweiter Auflage des folgenden Jahres aus 150 Sonetten. Wenn auch Marot und St. Gelais die Form des Sonetts verwandt hatten, so hat doch Du Bellay als erster den Sonettzyklus in die französische Literatur eingeführt, deshalb feiert ihn einer seiner Schüler, Vauquelin de la Fresnaie, wie folgt:

„Ce fut toi, Du Bellay, qui des premiers en France
D'Italie attiras les Sonets amoureux."
(Divers sonets, No. 3, ed. J. Travers, 1870, Bd. 2.)

In „L'Olive" sind 8 Sonette ganz von Petrarca übernommen (L'Olive, Son. 27. 62. 67. 69. 89. 93. 94. 96. entspr. Petr., Son. 187. 209. 120. 192. 269. 193. 134. 271.), dazu noch ein Sonett von Sanaz. und viele Stellen aus andern italienischen Dichtern. Zwischen der ersten und zweiten Auflage der Olive erschienen die „Erreures amoureuses" von Pontus de Tyard, er übernahm von Serafino, Sasso und Tebaldeo.

Mit Du Bellay bemühte sich Ronsard, als Meister der Plejade zu beweisen, daß auch französische Dichter verstanden, Verse nach der Art Petrarcas zu verfassen. Im Jahre 1552 erschienen zum ersten Male seine „Amours". Hier entlehnte er zahlreiche Sonette fast wörtlich von Petrarca, andere wieder von Bembo. Ronsard hatte sich den Stil Petrarcas ganz zu eigen gemacht, aber seiner Dichtung fehlte das innere Leben; denn diesem Dichterkreis mit Ronsard an der Spitze war die persönliche Note in der Poesie fremd. Sie waren zu sehr auf Nachahmung eingestellt, weniger das eigene Gemüt zwang sie zum Dichten als die Begeisterung für den Meister Petrarca, von diesem entlehnten sie Gedanken und Gefühle, Stil und Rhythmus.

Mit Ronsard veröffentlichten in demselben Jahre Baif und im folgenden Olivier de Magny eine Anzahl von Sonetten betitelt „Amours".

Damit erreichte diese Periode des Bembismus in Frankreich ihren Höhepunkt und wurde nun von Du Bellay selbst ins Lächerliche gezogen in der „Ode contre les Pétrarquistes".

Um 1555 machte sich dieser Umschwung deutlich bemerkbar in den neuen Versen Ronsards und Baifs, die dritte Gruppe der Petrarkisten kündigt sich an mit ihrer Hinneigung zur Preziosität, auf die Herrschaft Bembos folgt wie in Italien die Herrschaft Tebaldeos. Doch läßt sich eine genaue Scheidung nicht vornehmen, da besonders unter dem Einfluß italienischer Sonettsammlungen (Rime diverse und ähnliche Ausgaben) der verschiedensten Dichter die einzelnen Richtungen durcheinander gingen.

Neben Ronsard und Baif traten Magny und Belleau hervor, doch erreichte in Desportes die Preziosität ihren Höhepunkt mit der

Veröffentlichung seiner ersten Werke im Jahre 1573. Er ist das treffendste Beispiel um zu sehen, mit welcher Kühnheit die Sonettdichter der Renaissance fremdes Eigentum in ihre Verse aufnahmen. Die Plünderung anderer Dichtungen, besonders die der Italiener, die Desportes sehr stark betrieb, wurde selbst seinen Zeitgenossen zu viel. Im Jahre 1604 erschien in Lyon eine Schrift: „Les Rencontres des Muses de France et d'Italie", in welcher Desportes seine Quellen nachgewiesen wurden.

Als seine Schüler bekannten sich Amadis Jamyn (Oeuvres Poétiques, 1575) und Passerat.

Um 1600 hat der Petrarkismus in Frankreich seine Kraft verloren, und die Sonettdichtung kommt durch die Bemühungen Malherbes zum Stillstand.

Wie am Schluß der Betrachtung über Italien folgt mit demselben Ziele wie dort eine Uebersicht der wichtigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Sonettliteratur Frankreichs im 16. Jahrhundert.

Da die tabellarische Uebersicht über die Entwicklung des Petrarkismus in Italien und Frankreich nur dessen Hauptvertreter erfaßt, so wird es, um über die Gesamtentwickung der Sonettliteratur zur Klarheit zu kommen, sehr fördernd sein, sich vor Augen zu führen, wie groß die Zahl der Sonettsammlungen gewesen ist, die in den einzelnen Abschnitten des 16. Jahrhunderts vom Buchhandel auf den Markt gebracht wurden.

Die graphische Darstellung dieses Verlaufes zeigt klar und deutlich die parallele Entwicklung der Sonettdichtung in Italien und Frankreich. Die Kurven, die an der Hand der Bibliographie von Vâganay: „Le Sonnet en Italie et en France au 16. Siècle", Lyon, 1903, aufgestellt sind, ergeben, daß die Zahl der Sonettausgaben in Italien bedeutend größer war als in Frankreich. Ferner ist die wellenförmige Entwicklung auffallend, ähnlich mit den beiden Gipfelpunkten unmittelbar nach der Mitte und zu Ende des Jahrhunderts.

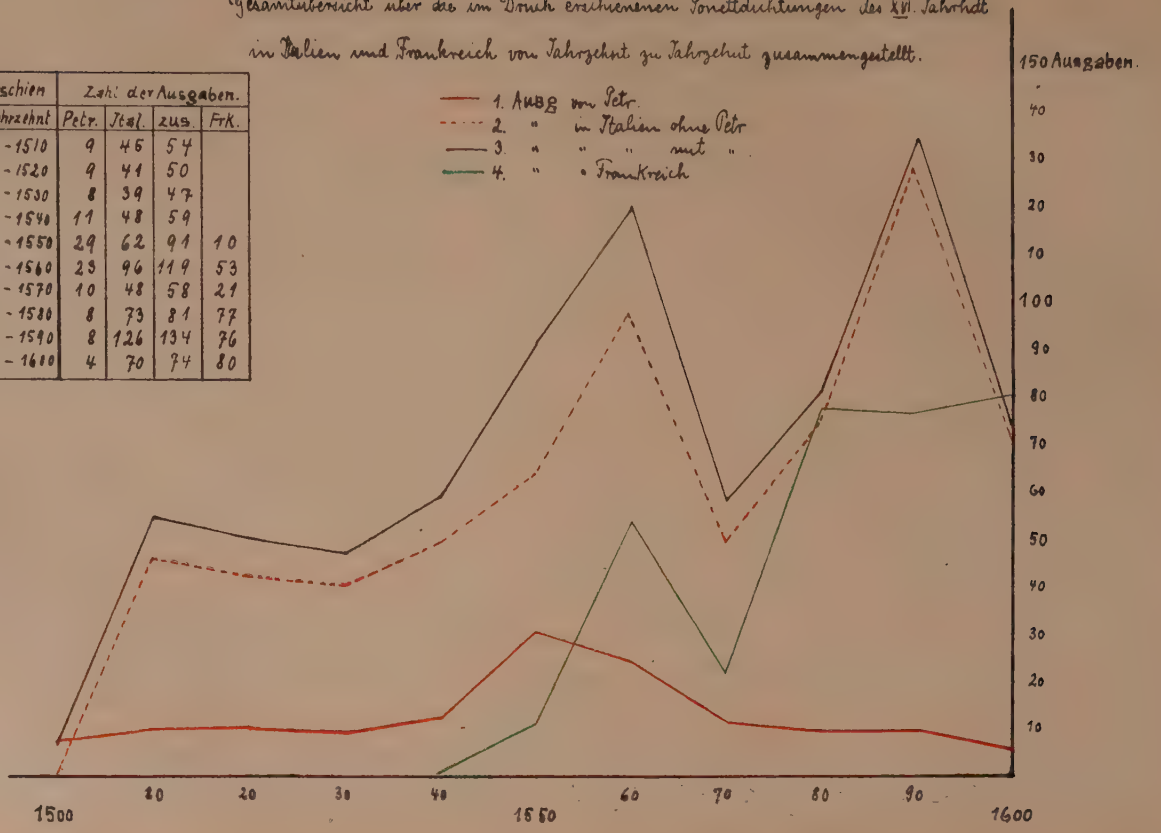
Vergleicht man diese Kurven mit derjenigen über die Ausgaben Petrarcas, so fällt es auf, daß Petrarca seinen Höhepunkt von 1540—1550 erreicht, während für die allgemeine Entwicklung das folgende Jahrzehnt den ersten Gipfel bringt. Darauf tritt in den Ausgaben Petrarcas bis zum Ende des Jahrhunderts hin ständiger Rückgang ein, obwohl der höchste Punkt der petrarktistischen Bewegung erst um das Jahr 1590 zu verzeichnen ist.

d) In England.

Nachdem Petrarca in Italien allgemein Anerkennung gefunden hatte und in Spanien und besonders in Frankreich die bedeutendsten Dichter sich als seine Schüler bekannten, konnte auch England sich seines Einflusses nicht entziehen. Obwohl die Hauptwelle des Petrarkismus in England später eintrat als in andern Ländern, so ist es doch interessant, daß gerade ein englischer Dichter als Zeitgenosse des Petrarca dessen hohe Bedeutung schon ahnte.

Gesamtübersicht über die im Druck erschienenen Sonettdichtungen des XVI. Jahrhdts in Italien und Frankreich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt zusammengestellt.

Es erschien	Zahl der Ausgaben.			
im Jahrzehnt	Petr.	Ital.	zus.	Frk.
1500 - 1510	9	45	54	
1511 - 1520	9	41	50	
1521 - 1530	8	39	47	
1531 - 1540	11	48	59	
1541 - 1550	29	62	91	10
1551 - 1560	23	96	119	53
1561 - 1570	10	48	58	21
1571 - 1580	8	73	81	77
1581 - 1590	8	126	134	76
1591 - 1600	4	70	74	80



Geoffrey Chaucer feierte in den „Canterbury Tales" im Prolog zur Erzählung des Clersks Petrarcas Verdienst,

„I wol you telle a tale which that I
Lerned at Padwe of a worthy clerk,
As preved by his wordes and his werk;
He is now deed and naylid in his cheste,
I prey to God so yeve his soule reste!
Franceys Petrarck, the laureat poete,
Highte this clerk, whos rethorike sweete
Enlumyned al Ytaille of poetrie."

Als Chaucer 1372/73 im Auftrage des englischen Königs in Italien weilte, lebte Petrarca von Januar bis September 1373 in Arqua bei Padua. So ist es immerhin möglich, daß Chaucer ihn persönlich kennen lernte, wichtiger ist aber hier die Tatsache, daß er Petrarcas Werke kannte. Manche Redewendungen in der Geschichte von „Troilus and Criseyde" beweisen, daß Chaucer wenigstens einige Sonette auf Donna Laura gelesen haben muß. Der Geist dieser Erzählung, die Liebesklage des Troilus war sehr geeignet, petrarkistische Bilder zu gebrauchen.

Bekannt ist, daß Chaucer im Troilus, B. 1, Zeile 400—420 eine zum Teil wörtliche, zum Teil freie Uebersetzung von Petrarcas Son. 102 „S'Amor non è che dunque è quel ch'i'sento?" gibt. Chaucer verwendet hier die beiden ersten Vierzeiler zu je einer Chaucerstrophe, die beiden Dreizeiler zieht er in eine Strophe zusammen. Abgesehen von der Verwendung dieses ganzen Sonettes, finden sich im Troilus noch eine Reihe von sprachlichen Eigentümlichkeiten, die eine genauere Kenntnis der Verse Petrarcas verraten. Wenn Pandarus den liebeskranken Troilus tröstet: (B. 1, Z. 810)

„What! many a man hath love ful dere y-bought
Ye, twenty winter, that his lady wiste,
That nevere yit his lady mouth he kiste",

so denkt Chaucer dabei wohl an Petrarca, der seine Laura 1327 zum ersten Male erblickte und um sie geworben hat, bis sie am gleichen Tage des Jahres 1348 von der Pest dahingerafft wurde.

Die Schönheit der Criseyde schildert Chaucer in der Weise der späteren Petrarkisten, sie ist die Schönste und ihre Schönheit der der Engel gleich:

„N'as non so fair; for, passing every wight,
So angelik was his natif beaute,
That lik a thing immortal semed she,
As is an hevenish parfit creature
That down were sent in scorning of nature." (B. 1/100.)

(Dazu Petr. 216. 291/5.) Die Sonne selbst hat nie solche Schönheit gesehen (B. 3/1604). Ihr Blick erfreut die Wiesen (Petr. 129. 132.) und sie ist der schönste Stern (B. 1/173; Petr. 257). Troilus schwärmt von dem klaren Auge seiner Geliebten, das ihm sein Weh verursacht hat (Petr. 84/2; 117/4), ihre Haare vergleicht

er mit Netzen (B. 3/1353; Petr. 148/12, C. 41. 5/1.) und deren Glanz mit den Strahlen der Sonne (B. 4/743 u. 816.; Petr. 164/7. 8.), schneeweiß ist ihr Hals (B. 2/1250; Petr. 101/9.).

In seiner zwischen Freude und Leid schwankenden Stimmung nennt er Criseyde: (B. 5/228).

„O herte myn, Criseyde! O swete fo!"

und klagend ruft er aus: (B. 1/873.)

„Alas! of al my wo the welle,
That is my swete fo called Criseyde."

(dazu Petr. C. 20. 2/14, 146/2, 169/13, 264/6, 216/2.), mit ihren Blicken hat sie ihn verwundet und durchbohrt (B. 2/533. u. 1/325; Petr. 76/3.). Auch die bei den späteren Petrarkisten sehr beliebte Art, von dem Bilde der Geliebten im Herzen des Liebenden zu sprechen, findet sich bei Chaucer:

„And of her look, in him ther gan to quiken
So gret desir, and swich affeccioun,
That in his hertes botme gan to stiken
Of her his fixe and depe inpressioun."
(B. 1/295; Petr. 73/1.)

Durch ihren Blick hat Criseyde bewirkt, daß das Feuer der Liebe in ihm brennt (B. 1/490.; Petr. C. 7. 6/1. C. 18. 3/2.), er befindet sich jetzt in der Schlinge und muß die Qualen Amors ertragen (B. 1/507; Petr. C. 18. 4/6. u. 142/2.). Wie den Petrarkisten die Liebe trifft, wenn er am wenigsten daran denkt, so wird auch Troilus plötzlich überrascht und der Untertan Amors, als er sich hoch darüber erhaben dünkt (B. 1/229; Petr. 1.), vergeblich versucht er, sich gegen Amor zu verteidigen, Verzweiflung erfüllt sein kummervolles Herz, und nur der Tod scheint ihm Erlösung bringen zu können:

„That to be slayn it were a gretter joye
To me than king of Grece ben and Troye!"
(B. 1/608.)

Arglos war er und ahnte nicht, daß Amor in ihren Augen seinen Wohnsitz hatte:

„Was ful unwar that Loue had is dwellinge
Within the subtil stremes of her Yen."
(B. 1/304; Petr. C. 26. 2/9. 112/9. 115/7. 121/7.)

Gleich den Petrarkisten benutzt Chaucer schon die Antithesen, er gebraucht sie ebenso wie jene, um den Zwiespalt in der Seele des Troilus zu schildern, diesen läßt er klagen: (B. 5/1373; Petr. s. Antithesen.)

„Myn eyen two, in veyn with whiche I see,
Of sorwfull teres salte arn waxen welles:
My song, in pleynte of myn adversite:
My good in harm: myn ese ek waxen helle is:
My joye, in wo: I can seye you nought elles,
But turned is, for which my lif I warie,
Everich joye or ese in his contrarie."

Chaucer war seinen Zeitgenossen weit voraus, und über ein Jahrhundert sollte noch vergehen, ehe die englischen Dichter dort wieder einsetzten, wo Chaucer sein Werk verlassen hatte, zum ersten Male kündigt sich in ihm die Renaissance in England an. „There is the Dawning of the Renaissance in Chaucer. The lovely tradition that relates the meeting between him and Petrarch, — a tradition that if it be not true, we all feel ought to be true, — represents dramatically the entrance of the new age in England." (Berdan: Early Tudor Poetry, p. 236.)

Die erste Periode des Petrarkismus: Wyat, Surrey und Tottel's Miscellany.

Das 15. Jahrhundert konnte die Dichtkunst nicht auf der Höhe halten, auf die Chaucer sie gebracht hatte, denn harte, schwere Zeiten waren über England hereingebrochen. Die Rosenkriege zogen die Gemüter in vollkommen andere Bahnen. Erst als unter Heinrich VII. und Heinrich VIII. eine gewisse Beruhigung eintrat, als der königliche Thron nicht mehr heiß umstritten wurde, da bahnten sich allmählich wieder Verhältnisse an, die für das Aufkommen der lyrischen Poesie günstiger waren. Die Zeiten waren vorbei, daß die hohen Adeligen für einen Thronbewerber Partei ergriffen und sich gegenseitig in blutigen Kämpfen um Gut und Leben brachten. Mit der Beendigung dieser Kriege bildete sich nach und nach wieder eine Hofgesellschaft. Sehr förderlich wirkte dabei die Persönlichkeit Heinrich VIII., der selbst ein eifriger Anhänger der Renaissance und ihrer Jdeen war. Da es unter seinem Gewaltregiment nicht geraten schien, sich zu viel mit den politischen Verhältnissen zu befassen, auf keinen Fall aber Stellung gegen den König zu nehmen, so suchte die Umgebung des Königs andere Beschäftigung, man begnügte sich mit einem stillen Schäferleben und wandte sich der Dichtkunst zu, man pflegte vor allem die Schäferpoesie und die Liebeslyrik, selbst derjenige, der auch nur in der Dichtung politische Dinge berührte, setzte sich der Gefahr schwerer Verfolgungen aus.

Günstig wirkte bei dieser Entwicklung das Beispiel des Auslandes, denn Heinrich VIII. sah die kleinen Höfe der italienischen Staaten und den glänzenden Hofstaat Franz I. von Frankreich als Vorbild an. Vorbildlich war auch das Ausland in Bezug auf die Dichtung, bot doch die italienische und die französische Literatur Stoff genug, der nun infolge der Erfindung der Buchdruckerkunst leicht weithin verbreitet werden konnte. Außerdem aber fand sich am englischen Hofe selbst mancherlei Anlaß, die Poesie zu pflegen und dadurch zu Ruhm und Ansehen zu gelangen.

Aus dieser Hofgesellschaft ragen zwei dichterisch begabte Persönlichkeiten hervor: Sir Thomas Wyat und Henry Howard, Earl of Surrey. Sie nehmen die Tradition von Chaucer wieder auf und

bemühen sich, englische Verse nach dem Muster Petrarcas zu machen. Ihre literarische Tätigkeit fällt in die Zeit von 1530—1540, kurz vorher hatten die Werke Serafinos eine Auflage nach der andern erlebt, so ist es leicht erklärlich, daß sich bei ihnen sein Einfluß neben dem Petrarcas bemerkbar macht. Durch die Nachahmung Petrarcas und seiner Schüler haben sich beide Dichter um die Verfeinerung der englischen Sprache große Verdienste erworben. Mit Recht sagt Puttenham von ihnen: „In the latter part of the same kings raigne sprong vp a new company of courtly makers, of whom Sir Thomas Wyat th' elder & Henry Earle of Surrey were the two chieftaines, who hauing trauailed into Italie, and there tasted the sweete and stately measures and stile of the Italian Poesie, as nouices newly crept out of the schooles of Dante, Ariost, and Petrarch, they greatly polished our rude & homely maner of vulgar Poesie from that it had bene before, and for that cause may iustly be sayd the first reformers of our English meetre and stile." (Of Poets and Poesy, Smith: Eliz. Crit. Essays, Vol. 2. p. 62 f.) Jedoch irrt sich Puttenham, wenn er annimmt, daß Surrey in Italien gewesen ist.

Anders war es mit Wyat, er war 1537—39 Gesandter in Spanien, auch Italien hatte er durchreist, Florenz, Venedig, Ferrara und Bologna gesehen, dazu kannte er den französischen Hof durch einen längeren Aufenthalt. Wyat beherrschte die Sprachen dieser Länder, und dadurch war es ihm möglich geworden, mit deren Dichtung vertraut zu werden. Er war wie kein zweiter berufen, der englischen Dichtung neue Wege zu weisen, denn in dem alten Geleise konnte es nicht weiter gehen. „It was imperative that a new path be made; and Sir Thomas Wyat, though perhaps unconciously, was the first to discover the direction it ought to take. (Schelling, p. 5.) Durch ihn trat die englische Literatur in enge Verbindung mit der der romanischen Länder; das dort gepflegte Sonett wurde jetzt auch in England heimisch.

Wyats Dichtungen wurden zwar zu seinen Lebzeiten nicht gedruckt, trotzdem haben sie auf die Zeitgenossen einen großen Einfluß ausgeübt und anfeuernd gewirkt. Erst im Jahre 1557 erschienen sie in einer Sammlung unter dem Titel: „Songes and Sonettes written by Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt, the Elder, Nicholas Grimald, and Uncertain Authors", am meisten bekannt als „Tottel's Miscellany". Das Büchlein enthielt 271 Gedichte, von diesen entfielen auf Surrey 40, auf Wyat 96, auf Grimald 40 und auf die unbekannten Autoren 95.

Zum ersten Male finden sich hier in einem englischen Buche zahlreiche Sonette, die meist treue Uebersetzungen oder freiere Bearbeitungen, selten freie Erfindungen sind. Um die englische Sprache für die neue Art der Dichtung und ihren Stil zu formen, war es der einzig richtige Weg, sich zunächst eng an die fremden Vorbilder zu halten. In Tottel's Miscellany wurden 27 Sonette von Wyat veröffentlicht. In der Ausgabe von A. K. Foxwell: The Poems of Sir Thomas Wyat, Ldn. 1913, werden ihm 31 Sonette zugeschrieben.

Für die historische Betrachtung wird es am zweckmäßigsten sein, Tottel's Miscellany zu grunde zu legen. Wenn dort auch manche Gedichte von dem Herausgeber etwas verändert worden sind, so doch nicht in wesentlichen Punkten. Immerhin haben sie in dieser Form auf die nachfolgende Generation eine große Wirkung ausgeübt.

Die Quellen zu Wyats Sonetten sollen hier kurz angegeben werden: (Die Seitenangaben beziehen sich auf Tot. Mis. ed. by E. Arber.)

p. 33/1. The longe loue, that in my thought etc (Petr. 109.)
p. 33/2. Yet was I neuer of your loue agreued (Petr. 61.)
p. 34/2. The liuely sparkes, that issue from . . . (Petr. 220.)
p. 35/1. Svch vain thought, as wonted to . . . (Petr. 136.)
p. 35/2. Vnstable dreame, according to the pl . . . (Marcello, s. Fox. 2. p. 205.)
p. 36/2. If waker care: if sidayn pale colour: (Petr. 188.)
p. 37/1. Cesar, when that the traytour of Eg . . . (Petr. 81. aber in der Form von Romanelli.)
p. 38/1. Some fowles there be, that haue so . . . (Petr. 17.)
p. 38/2. Because I still kept thee fro lyes, . . . (Petr. 41.)
p. 39/1. I find no peace, and all my warre . . . (Petr. 104.)
p. 39/2. My galley charged with forgetfulnesse (Petr. 156.)
p. 40/1. Avisyng the bright beames of those . . . (Petr. 140.)
p. 53/1. Behold, Loue, thy power how she desp. (Petr. C. 25.)
p. 68/3. Ever my hap is slack and slow in c . . . (Petr. 44.)
p. 69/1. Loue, Fortune, and my minde which do . . . (Petr. 99.)
p. 69/2. How oft haue I, my deare and cruell fo (Petr. 19.)
p. 70/1. Lyke vnto these vnmesurable mount . . . (San. Rime 3. No. 3) (vergl. St. Gelais: Voyant ces monts . . .)
p. 70/2. If amourous fayth, or if an hart vnf . . . (Petr. 188.)
p. 71/1. My hart I gave thee, not to do it p . . . (Ser. Il cor ti diedi)
p. 72/1. The piller perisht is whereto I lent . . . (Petr. 229.)
p. 73/1. Go burning sighes vnto the frosen h . . . (Petr. 120)

Von diesen Sonetten sind bei Miss Foxwell als Rondenaux wiedergegeben:

Behold, loue, thy power how she despiseth (Foxw. B. 1. p. 1.)
What vaileth troth? or be it, to take payn? (Foxw. B. 1. p. 3.)
Go, burning sighes vnto the frosen hart. (Foxw. B. 1. p. 9.)

Dadurch würde sich die Zahl der Sonette, wenn man Tot. Mis. zu Grunde legt, um 3 erhöhen. Nicht in Tot. Mis. finden sich 7 Sonette, die bei Miss Foxwell verzeichnet sind. Es sind die Sonette Nr. 3. 13. 22. 23. 25. 31 a, b., von diesen sind Nr. 3 von Petrarca (Nr. 157.) und Nr. 22 von Serafino übernommen. Zu den andern Sonetten sind noch keine Quellen gefunden, mehr oder weniger können sie wohl als eigene Erfindungen angesehen

werden. Nach den Quellen verteilen sich die Sonette Wyats wie folgt:

von Petrarca:	19 Sonette
von Serafino:	2 Sonette
von Sannazaro:	1 Sonett
von Marcello:	1 Sonett
ohne Quelle:	11 Sonette

Hinsichtlich der Wahl der Themen neigt Wyat sehr dazu, den inneren Zustand des Liebenden, seine Seelennot zu schildern (13 Sonette p. 33/1. 33/2. 35. 36/1. 36/2. 37. 38. 39/1. 39/2. 68. 69/1. 69/2. 70.), in 3 Sonetten klagt er die Geliebte wegen ihrer Hartherzigkeit an (p. 53. 62. 70.). Er erzählt von der Wirkung ihrer Augen (p. 34. 38. 40.), er wendet sich an Amor (p. 53.), an seine Seufzer (p. 73.), damit sie helfen, das Herz der Geliebten zu erweichen. Da sie kein Mitleid mit ihm hat, sagt er seiner Liebe ab (p. 34. 70. 71.). Die Vorliebe der späteren Petrarkisten, die körperlichen Vorzüge und Reize der Geliebten zu beschreiben und deren Schönheit durch Vergleiche mit den Schätzen des Himmels und der Erde in das rechte Licht zu rücken, findet sich bei Wyat noch nicht.

Der bedeutendste Dichter in Tot. Mis. nach Wyat ist Henry Howard, Earl of Surrey. Von ihm stammen dort 15 Sonette, die zum Teil italienischen oder französischen Einfluß verraten. Da er ein geneuer Kenner der antiken Dichtungen war, so ist auch deren Einfluß bei ihm zu spüren. Durch seinen Freund Wyat war er auf die italienische Literatur hingewiesen worden. In seinen Sonetten und Liedern analysiert er die Liebe, seinen Seelenzustand mit einer Gründlichkeit, wie sie bisher noch nicht dagewesen ist. Gerade hierin zeigt er sich als Schüler Petrarcas. Manche seiner Sonette sind Uebersetzungen des Meisters, andere wieder erinnern sehr stark an ihn. Als Quellen ergeben sich:

p. 8. Loue that liueth, and reigneth in my th . . . (Petr. 109.)
(auch von Wyat übersetzt, p. 33/1.)
p. 10/1. Brittle beautie, that nature made so . . . (Petr. 291.)
p. 11/2. Set me wheras the sunne doth parche . . . (Petr. 122.)
p. 12/1. I neuer sawe my Ladye laye apart (Petr. C. 1.)

Nur teilweise wurde übertragen Sonett

p. 10/2. Alas so all thinges nowe doe holde . . . (Petr. 131.)

Inhaltlich zeigen Surreys Sonette dieselbe Neigung wie diejenigen Wyats. Aber „trotz seiner Abhängigkeit besitzen Surreys Gedichte noch genug eigenartigen Reiz, um es der Nachwelt beklagenswert erscheinen zu lassen, daß seiner Begabung nicht die Zeit vergönnt war, sich auszureifen:" (Koeppel, Rom. For. 5.)

Außer diesen Beiträgen von Wyat und Surrey finden sich in Tot. Mis. noch drei Gelegenheitssonette von dem Herausgeber Grimald und 11 Sonette von unbekannten Autoren. Grimald stand der italienischen Dichtung fern, er war ganz und gar Gelehrter, aber kein Dichter. Bei den unbekannten Autoren zeigt sich deutlich

die Nachahmung nicht nur Petrarcas, sondern auch die von Wyat und Surrey. Es ist erklärlich, daß in dem Augenblick, wo England selbst tüchtige Dichter besaß, auch diese zum Vorbilde genommen wurden. Daß ein solcher Einfluß schon in dieser Zeit bestand, ersieht man aus der Anlehnung eines unbekannten Autors mit dem Gedicht: „A praise of his Ladye," (Tot. p. 163.) an Surrey: „A praise of his loue". (Tot. p. 20.) Zwar sind diese beiden Gedichte keine Sonette, doch sind sie ein gutes Beispiel dafür, daß von jetzt an immer mit einer gegenseitigen Beeinflussung der englischen Dichter untereinander gerechnet werden muß.

Bei den unbekannten Dichtern war das Gefühl für die schöne Form und den Rhythmus des Sonettes nicht so lebhaft wie bei Wyat und Surrey. Die Uebertragung zweier Sonette Petrarcas läßt dies klar erkennen: Tot Mis.

p. 229. You that in play peruse my plaint, . . . (Petr. 1.)
p. 230. It was the day on which the sunne . . . (Petr. 3.)

Der Dichter hält hier zwar die 14 Zeilen des Sonettes bei, verwendet aber den Septenar, der sich für das Sonett durchaus nicht eignet und dessen Charakter vollständig verändert.

Das Spiel mit Antithesen zieht von jetzt an die Dichter immer wieder in seinen Bann, auf die verschiedenste Art und Weise wird Petrarcas: „Pace non trovo" (Son. 104.) variiert. (p. 260. Holding my peace . . ., ebenso Wyat, p. 39/1.) Auch das Wortspiel, das Petrarca häufig verwendet, um den Namen „Laura" in seinen Versen mehr oder weniger versteckt erklingen zu lassen, hat hier schon seine Anhänger: p. 152.

„Of his loue named White.
Full faire and white she is, and White by name:
whose white doth striue, the lillies white to staine."

Mit Tottel's Miscellany hat sich die englische Lyrik darauf eingestellt, in Petrarca ihren Meister zu sehen, dessen fließende Verse ohnegleichen sind, begeistert werden dort seine Verdienste gepriesen: p. 178.

„O Petrarke hed and prince of Poets all,
Whose liuely gift of flowyng eloquence,
wel may we seke, but finde not how or whence
So rare a gift with thee did rise and fall,
Peace to thy bones, and glory immortall
Be to thy name,"

Wie Tafel 3 zeigt, fällt das Erscheinen von Tottel's Miscellany zeitlich genau mit dem ersten Höhepunkte der Sonettdichtung in Italien und Frankreich zusammen. England war nun auch vom Petrarkismus erfaßt, in enger Nachahmung des Meisters war es Wyat gelungen, der englischen Poesie ein neues weites Feld zu eröffnen und ihr neues Leben zuzuführen. Die Verbindung mit den romanischen Literaturen war jetzt hergestellt und die Hindernisse, welche dem Aufblühen der Lyrik im Wege gestanden hatten, beiseite geräumt. Die Bedeutung von Tottel's Miscellany muß deshalb hoch angeschlagen werden. „This importance is due, not only to

the fact it is the first published anthology in English, nor that the poems contained in it are innthemselves excellent, but, from the very fact of its having been the only printed collection, it is the gateway through which the courtly poetry of Henry VIII. passed on to the Elizabethans," Berdan: Early Tudor Poetry, p. 343.)

Obwohl Tottel's Miscellany auf die englische Lyrik einen großen Einfluß ausübte, so ist es doch erstaunlich, daß die Sonettdichtung keinen größeren Umfang annahm. Tottel's Miscellany blieb die einzige Sammlung, die Sonette in englischer Sprache brachte. Unter ihrem Einfluß stieg zwar beständig das Interesse und die Vorliebe für die Lyrik, aber das Sonett fand noch wenig Anklang. Es trat vielmehr ein merklicher Rückgang ein. Wie schon gezeigt, besaßen selbst die „Uncertain Authors" in Tot. Mis. wenig Sinn für die Feinheiten der Sonettform. Tot. Mis. wurde deshalb mit ihren zahlreichen Auflagen aus den Jahren 1557 (zweimal), 1559, 1565, 1567, 1574, 1585 und 1587 die einzige Brücke, welche von der ersten zur zweiten Periode der Sonettdichtung in England überleitet, mit ihrer letzten Auflage war sie überflüssig geworden, denn nun begann das Sonett einen plötzlichen ungeahnten Aufschwung zu nehmen.

Dies war um so eher möglich, da der Geist der Lyrik im wesentlichen in den Bahnen Wyats und Surreys weitergegangen war. Petrarkistische Themen und Wendungen häufen sich hier. Auch die Bezeichnung Sonett wurde beibehalten, aber sein Begriff wurde viel umfassender und auf ganz verschiedene Formen angewandt, man hatte anscheinend die Gewohnheit, jede Art von Liebesgedicht ein Sonett zu nennen. Mit dieser ungenauen Bezeichnung der Form stehen die englischen Dichter nicht allein, bei den Italienern herrschte eine ähnliche Verwirrung (vergl.: Parnaso Italiano, tom. 7, p. 332—342 und tom. 31: Fr. Berni, p. 149, 153—169; Mattaccini, p. 198—211; A. Fr. Grazzini p. 266—272.). So bezeichnet Cl. Robinson in „A Handefull of Pleasant Delites", 1584, ganz verschiedene Gedichtformen bei der Angabe des Inhaltes ausdrücklich als Sonette, z. B. „A new courtly sonet of the Lady Greensleeves", „A proper sonet wherin the louer dolefully sheweth his grief to his Lady and requireth Pity" etc. In dieser Sammlung allein finden sich 9 solcher Beispiele, die schon in ihren Ueberschriften die petrarkistische Stimmung verraten (ebs.: in A. Gor. Gal. of Gal. Inv., p. 146.)

Auch die Buchtitel sind hier leicht irreführend, so enthält das Büchlein von Googe: „Eglogs, Epytaphes and Sonettes", 1563 und 1570, und von George Turbervile: „Epitaphes, Epigrams, Songs, and Sonnets," 1567, nicht ein einziges Sonett.

Diese Begriffsverwirrung war aber durchaus nicht nur der Uebergangszeit von der ersten zur zweiten Periode eigen, sondern zog sich noch bis in das 17. Jahrhundert hinein fort. Es finden sich bei Sylvester (p. 628.) zwei Gedichte von je 10 Zeilen und ein anderes von 10 Strophen, jede zu 4 Zeilen als Sonett benannt, ähnlich bei George Wither, dessen Haupttätigkeit in der ersten

Hälfte des 17. Jahrhunderts lag. (S. Ausg. von Sidwick, Ldn., 1902, Vol. 1. p. 141. „Sonnet", 10 Strophen zu je 6 Zeilen; Vol. 1. p. 148. „A Love Sonnet", 13 Strophen zu je 8 Zeilen; Vol. 2. p. 160. „Sonnet", 18 Strophen zu je 8 Zeilen.) Die literarische Kritik jener Zeit war in dieser Hinsicht genauer. George Gascoigne beschränkte in „Certaiyne Notes of Instruction", 1575, den Begriff „Sonett" ausdrücklich auf ein Gedicht von 14 Zeilen, jede zu 10 Silben. Er gesteht aber dabei ein: „There are Dyzaynes, and Syxaines, which are of ten lines, and of six lines, commonly vsed by the French, which some English writers do also terme by the name of Sonettes." (Gr. Smith: Eliz. Crit. Ess., Vol. 1. p. 55.)

Wenn auch der Petrarkismus in den Gedichten der Uebergangszeit schon zum Ausdruck kam, so wurzelten sie doch noch ganz in nationalem Boden, die Tradition war noch nicht aufgegeben, und man versuchte, den neuen Geist in die althergebrachten Formen umzugießen. Dabei drängte sich den Dichtern immer wieder das Vorbild Chaucers auf, der zuerst den Geist der neuen Dichtung in so glücklicher Weise mit der nationalen Art zu vereinigen gewußt hatte. Mehr oder weniger bewußt empfand man Chaucer als den Vater der neuen Bewegung. In „A Gorgious Gallery of Gallant Inventions", 1578, heißt es von ihm: (p. 103.)

„If Chawcer yet did lyve, whose English tongue did passe,
Who sucked dry Parnassus spring, and raste the juice there was."

Oft zogen die Dichter Cryseyde als Beispiel einer ungetreuen Geliebten heran, denn ihre Gestalt und ihr Charakter hatte doch so viel Aehnlichkeit mit der verehrten Frau der Petrarkisten (z. B.: A G. G. of G. I. p. 12/10, 15/17, 20/3, 62, 92, 97.), die der Liebe Unzugängliche wurde mit Criseyde verglichen. Es heißt z. B.:

„My fayth, alas! I gave
To wight of Cressids kinde. (ebd. p. 55),

oder:

„But if thou mee forsake
As Cressid, that forgot
True Troilus, her make,
And that thy hart is whot."

(in „The lover beeing blinded with the faythlesse love of his lady", ebd.) Oder:

„So good a face, so trim a grace, as doth in you remayne,
A Cressids cruell stony harte I know may not retayne." (p. 124 ebd.)

Ehe mit dem Aufblühen der Sonettdichtung die englische Lyrik in volle Abhängigkeit von der italienischen und französischen Dichtung geriet, mußte der eigenartige englische Charakter, den die Lyrik noch besaß, überwunden werden. Bezeichnend ist, daß in der wirklichen Sonettdichtung die Beziehung zu Chaucer und die Vergleiche mit Gestalten seiner Werke nicht vorkommen. Und diese englische Lyrik, die zwar den petrakistischen Geist, wie es auch Chaucer getan hatte, in sich aufnahm, wehrte sich sehr und

gab nur langsam dem Drucke nach, die fremden Formen anzunehmen. Denn jene waren um so stärker verwurzelt, weil die Gedichte oft nach volkstümlichen Weisen gesungen wurden. (Vergl.: Robinson: „A Handfull of Pl. Del," hier ist die Singweise immer mit angegeben.)

An einigen Beispielen aus „A Gor. Gal. of Gal. Inv." möge nun gezeigt werden, wie sehr die Lyrik dieser Uebergangszeit schon petrarkistische Stimmungen in sich aufgenommen hatte. Robinsons Werk wird sich am besten dazu eignen, weil es ungefähr in der Mitte zwischen beiden Perioden im Jahre 1578 erschien. Dort heißt es:

p. 21. „Bewayle, O woful eyes! with fluds of flowing teares."
p. 22. „O hatefull heavy hart! bewayle the great unrest,"
„Consume thyselfe, or part in twaine, within my bloudy brest."
p. 26. „Or Cupid, with his force of cruell dart
Hath stricken me, and wonnded thus my hart."
p. 42. „Consider wel my care, my paine and my unrest,
Which thou, with force of Cupids dart, hath grafted in my brest."
Heale and withdraw from mee, the venim of that darte,
Have pitty and release this wo, that doth consume my hart."
p. 64. „. . . . with deadly dart,
Sent from the rayes of those, thy eyes,
Which bread my wo and smart."
p. 65. „Whose sunny beames and starry eyes presents an heavenlyke face."
p. 104. „Her haire, that shines like golde, her shoulders cover wight,
To which no snow on mountayne highe, may be compared right.
Her mouth well compast small, in smylings utters forth
A treasure riche of orient pearle, therto no golde more worth."

(Diese Stellen ließen sich noch um viele vermehren.)

Zwei Umstände nun verhalfen dem Petrarkismus in England zum vollen Siege: das Anwachsen der petrarkistischen Bewegung in Frankreich, wo das Sonett wie in Italien zur Mode geworden war, und das Bekanntwerden der antiken Dichtungen in zahlreichen Uebersetzungen. Nachdem die Engländer an dem Geiste der Dichtung Petrarcas Gefallen gefunden hatten, konnten sie nicht umhin, unter der Einwirkung des gewaltigen Aufschwunges der Sonettdichtung in Italien und Frankreich in den Jahren von 1550 bis 1560, auch das Sonett als die Hauptform der Lyrik endgültig zu übernehmen.

Da auf die Schule Bembos schon um diese Zeit die Reaktion gefolgt war und in den Chrestomathien die Sonette aller Richtungen nebeneinander standen, so ergab sich als natürliche Folge, daß in England die verschiedenen Anschauungen nicht auseinander gehalten wurden. Neben den Versen Petrarcas bot sich

die reiche Fülle der Sonette Italiens und Frankreichs den englischen Dichtern dar. Dadurch wurde Petrarca selbst etwas in den Hintergrund gedrängt, wie das auch das Nachlassen in der Anzahl der Auflagen seiner Werke deutlich erkennen läßt. Man hielt sich nun mehr an die Schüler als an den Meister selbst, denn diese waren leichter nachzuahmen, weil bei ihnen die psychologische Zergliederung der Seelenzustände einer Betonung der Aeußerlichkeiten Platz gemacht hatte, die äußeren Umstände, vor allem die Schönheit der Geliebten beschäftigte die Dichter.

Bei den Petrarkisten der ersten Periode war Petrarca selbst und seine italienischen Schüler fast ausschließlich als Vorbild gewählt worden, mit Beginn der zweiten Periode hatte die französische Dichtung so an Kraft gewonnen, daß sie zum wenigsten ebenso sehr zum Vermittler des Petrarkismus wurde wie die italienische. Die größere Vertrautheit der englischen Kreise mit der französischen Sprache trug mit dazu bei, daß die Engländer den Petrarkismus leichter durch die Vermittelung der Franzosen als durch die der Italiener übernahmen.

Erleichtert wurde die endgültige Vorherrschaft des Sonettes in der Lyrik ferner dadurch, daß es in den romanischen Ländern bereits zur Mode geworden war, so daß die Fähigkeit, Sonette zu dichten, manchem Höfling zum großen Vorteil gereichte. Damit verlor allerdings die Dichtung an poetischem Wert, denn der hohe sittliche Ton verschwand nur allzuoft, und nicht mehr die Dichtung an sich war Zweck, noch zwang ein tiefes Erlebnis zum Dichten, sondern ganz reale Dinge wurden mit Hilfe der Dichtkunst verfolgt. Die Folge dieser Erscheinung war ein Mangel an Aufrichtigkeit der Gefühle, die Beständigkeit in der Verehrung, die doch für Petrarca bezeichnend ist, ging, zum Teil mitbewirkt durch das leichte Hofleben, verloren. Mit Recht urteilt deshalb Piéri: „En effet, il ne semble pas que les maîtresses célébrées par les poètes du 16. siècle aient été de véritables amantes pour les adorateur ... Ronsard et ses satellites n'ont ni sincérité, ni constance; ils veulent des réalités en amour, et ils ne se piquent pas de conserver une inébranlable fidélité à la maîtresse qui ne récompense pas en faveurs appréciables leurs hommages poétiques." (p. 63 f.) So hatte also die Dichtung Petrarcas eine einseitige, mehr auf das Aeußerliche gerichtete Umbildung erfahren, die auch bei den englischen Dichtern zu Tage treten mußte.

Auch die antike Dichtung bereitete dem Petrarkismus die Wege. Schon früher war sie durch das Bemühen der Humanisten kleineren Kreisen in der Ursprache bekannt geworden. Mit der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sowohl in Frankreich als auch in England lebhaft einsetzenden Uebersetzungstätigkeit wurde die antike Dichtung viel weiteren Kreisen zugänglich gemacht und deren Interesse gewonnen. Durch diese Uebersetzungen war man unmittelbar an die Quellen Petrarcas zurückgekehrt, damit stieg zugleich die Achtung und die Vorliebe für Petrarca, der als erster bewiesen hatte, daß auch eine moderne Sprache fähig war, Verse von poetischem Wert zu schaffen, und was das Vorbild

und die Nachahmung der Alten vermochte, die lebende Sprache zu bilden und leicht und fließend zu gestalten. An Uebersetzungen aus der griechischen und lateinischen Sprache erschienen in dieser Zwischenzeit:

1544, Floures for Latine spekyng selected and gathered out of Terence, and the same translated into Englische by Nic. Udall.
1558, The Seven first bookes of the Eneidos of Virgill, converted in Englishe meter by Thomas Phaer.
1560, Sentences of Terence. Printed in the house late Thom. Berthelettes.
1565, The first four bookes of P. Ovidius Naso's Worke, intitled Metarmorphosis, translated oute of Latin into Englishe meter by Arthur Golding.
1566, A Medicinable Morall, that is, the two Bookes of Horace his Satyres, Englished by Th. Drant.
1567, Arte of Poetrie, Pistles and Satyrs, Englished by Th. Drant.
1567, The 15 Bookes of P. Ov. Naso, entytuled Metarmorphis, transl. into English meeter by Arthur Golding.
1578, The three first Bookes of Ovid de Tristibus, Transl. by Churchyard.
1581, Ten Books of the Iliad, transl. out of a translation in the French language by Arthur Hall.
1582, Andria, carefully translated out of Latin, by Maurice Kyffin.
1583, The First Foure Bookes of Virgils Aenenis, transl. by Rich. Stanyhurst.
1583, The 13 bookes of Aeneidos by Th. Phaer.

Schon von Roger Ascham wurde die Kunst Petrarcas der der Alten ebenbürtig an die Seite gestellt. Doch brachte man es nicht zu einer vollständigen Uebersetzung seiner „Rime volgare". Von seinen Versen in italienischer Sprache erschienen nur die „Triumphe" (1553, Petrarch: Trionfi. Translated by Henry Parker, Lord Morley.), von seinen lateinischen Abhandlungen die Uebersetzung von „De Remediis utriusque Fortunae" (1579, Petrarch: Phisicke against Fortune. Translated by Thomas Twyne.).

Neben Tottel's Miscellany war es nur ein Buch, das in dieser Uebergangszeit einige Sonette brachte. Im Jahre 1569 erschien: „A Theatre wherein be represented as well the miseries and calamities that follow the voluptuous Worldlings, as also the greate ioye and pleasures which the faithfull do enioy." Devised by S. John vander Noodt." Hier waren 6 Epigramme und 15 Sonette in Blankvers abgedruckt. Die Untersuchung von Koeppel (Engl. Stud. 15.) ergab, daß die 6 Epigramme eine Uebersetzung von Cl. Marot: „Les Visions de Pétrarque" sind. Marot hatte Petrarcas: „Stan domi un giorno, solo alla fenestra", (C. 42.) übersetzt und dabei die Stropheneinteilung zu je 12 Zeilen beibehalten, während in der englischen Uebersetzung jede Strophe 14 zeilig gestaltet war. Die folgenden 15 Sonette erwiesen sich als eine Uebersetzung von Du Bellays „Songes". Da beide Dichtungen mit nur geringen Abweichungen unter den Jugendgedichten Spensers vom Jahre 1891

erschienen, so nahmen die Spenser-Herausgeber Todd und Grosart, auch Collier an, Spenser sei der Verfasser der Gedichte von 1569. Gegen diese Annahme sprach sich Koeppel aus, dagegen suchte Fletcher in den Mod. Lang. Notes den Nachweis für Spenser zu erbringen.

Außer diesen wenigen Sonetten erschienen keine neuen im Druck. Aber die Bedingungen waren jetzt alle erfüllt und der Boden gut vorbereitet. Die Sonettdichtung konnte frei ihren Lauf nehmen, so daß es bald für jeden Dichter zwingend wurde, auch in dieser Form sein Können zu erweisen.

Die 2. Periode: die Blütezeit des Petrarkismus.

Den Beginn der Blütezeit kann man in den Anfang der achtziger Jahre verlegen, wenn auch die Sonette erst im folgenden Jahrzehnt im Druck erschienen, so steht es doch außer Zweifel, daß sich die Sonettdichtung schon in dieser Zeit eines regen Interesses erfreut. Mit der Veröffentlichung von Watsons: „Ekatompathia or Passionate Centurie of Love" nahm die zweite Periode ihren Anfang. Obwohl die 100 Gedichte der Sammlung nicht in Sonettform gefaßt sind und statt der 14 Zeilen meist 18 aufweisen, so ist doch diese Dichtung hier einer genaueren Betrachtung wert, weil Watson über jedem Gedichte seine Quelle angibt. Da aus diesen Versen derselbe Geist spricht wie aus den folgenden Sonettzyklen, so ist die Angabe der Quellen ein vorteilhafter Hinweis für die Untersuchung der anderen Dichter.

Watson lernte früh die französische Literatur kennen und durch deren Vermittelung die italienischen Meister. Aus dem die Sammlung einleitenden Sonette eines Freundes an den Autor wird es klar, welchen Wert die Zeitgenossen dieser Dichtung beilegten, indem sie Watson neben Petrarca stellten. Dort heißt es:

„The starr's, which did at Petrarch's byrthday raigne,
Were fixt againe at thy natiuity,
Destening thee the Thuscan's poesie,
Who skald the skies in lofty Quartorzain,
The Muses gaue to the thy fatall vaine,
The very same, thath Petrarch had, whereby
Madonna Laures fame is growne so hy,
And that whereby his glory he did gaine.
Thou hast a Laure, whom well thou dost commend,
And to her praise thy passions songs do tend,
Yee both such praise deserue, as naught can smother;
In briefe with Petrarch and his Laure in grace
Thou and thy dame be equall, saue percase
Thou passe the one, and she excell's the other."

Nach Watsons eigener Angabe verteilen sich die Quellen zu seinen Gedichten wie folgt:

1. Italienische Quellen:
   a) Petrarca:
      Wat. No. 5 von Petr. 102. (s. Chaucer, Tr. 1/400)
      „ No. 6 „ „ 102. lateinische Uebers.
      „ No. 21 „ „ 210.
      „ No. 39 „ „ 18. (nur 2. Teil.)
      „ No. 40 „ „ 104. (s. Wyat u. Unc. Auth. Tot. Mis. p. 39/1. 260)
      „ No. 66 „ „ 131. (Lat. Uebers.).
      „ No. 90 „ „ 312. „ „
      „ Epil. „ „ 313. „ „
   b) Serafino: 12 mal als Quelle angegeben bei No. 21. 22. 23. 24. 43. 47. 55. 56. 61. 77. 94. 99.
   c) Ercole Strozza: 4 mal als Quelle angegeben bei No. 20. 30. 32. 85.
   d) Gir. Parabosco: 2 mal bei No. 65. 100.
   e) A. F. Poliziano: 2 mal bei No. 34. 78.
2. Französische Quellen:
   Ronsard: 4 mal als Quelle angegeben bei No. 27. 28. 34. 83.
3. Antike Quellen:
   Diese beziehen sich auf alle kleinere Stellen, so bei Sophocles, Theocritus, Ovid, Virgil, Horatius, Tibullus, Propertius, Martial, Cicero, Plinius und Lucan.
4. Neuitalienische Quellen (Dicht. des 16. Jahrh.):
   a) Forcatulus: 2 mal angegeben bei No. 4. 68.
   b) Ger. Sepinus: 1 mal bei No. 70.

Hatten Wyat und Surrey in einzelnen Sonetten und Gedichten Petrarca nachgeahmt und gebührt ihnen das Verdienst, den italienischen Meister in England bekannt und beliebt gemacht zu haben, so bedeutet das Erscheinen von Watsons „Passionate Centurie of Love" im Jahre 1582 den nächsten wichtigen Schritt zum vollen Triumph des Petrarkismus. Jetzt war der Zyklus von Liebesgedichten geschaffen.

Gerade dadurch unterscheidet sich die zweite wesentlich von der ersten Periode. Der Form der einzelnen Gedichte übergeordnet und diese alle umfassend, erscheint hier der Zyklus. Dieser Unterschied ist wichtig und beschränkt sich nicht nur auf England allein. Die Nachahmung nur einzelner Sonette fiel in Italien in das 15., in Frankreich und England in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Um diese Zeit faßte man in Italien die Sonette nach Petrarcas Vorbild schon in größerer Zahl zu einem einheitlichen Kunstwerk zusammen, um die Mitte des Jahrhunderts war Frankreich dem italienischen Beispiel gefolgt, England dagegen erreichte erst mit Watson in den achtziger Jahren diese Stufe.

Der Unterschied erscheint Berdan (Early Tudor Poetry) so wichtig, daß er die Nachahmung einzelner Sonette als „Petrarchism", die

Zusammenfassung vieler zu einem geschlossenen Ganzen als „Petrarchismo" bezeichnet. „Whereas the quattrocento writers cared little for the life of Petrarch and imitated individual sonnets, the cinquecento discussed elaborately biographical problems and regarded the whole as an unified work of art. There are two sharply differenciated phases in Petrarchan imitation, the quattrocento imitation of separate poems, and the cinquecento imitation of the Rime as a whole." (459 f.)

Sir Philip Sidney.

Mit dem Erscheinen von Watsons „Passionate Centurie of Love" begann Sir Philip Sidney seine Tätigkeit in der Sonettdichtung. Aber erst nach seinem Tode im Jahre 1591 erschienen diese im Druck unter dem Titel: „Sir P. S. his Astrophel and Stella." Obwohl er sich an mehreren Stellen dagegen verwehrt, ein Nachahmer Petrarcas zu sein, so vereinigte er doch in seinen Versen alle die wesentlichen Elemente, die Petrarca so anziehend gemacht hatten. Hier war der Geist der Sonette an Laura in schöner, bilderreicher Sprache ausgedrückt, das Sonett zur Herrschaft gekommen und alle einzelnen Gedichte zu einer künstlerischen Einheit, dem Sonettkranz, zusammengefaßt. Wegen der hervorragenden Stellung, die Sidney in der englischen Sonettdichtung einnimmt, soll sein Werk hier genauer als das seiner Nachfolger betrachtet werden.

Sir Phil. Sidney war, wie Watson, zuerst mit der französischen Literatur bekannt geworden zur Zeit, als er der Gesandtschaft am französichen Hofe zugeteilt war. Aber die Zeit seines Aufenthaltes war unglücklich gewählt, denn die Unruhen des Jahres 1572 zwangen ihn, in Deutschland Zuflucht zu suchen. Ueber Wien kam er nach Venedig, das damals der geistige Mittelpunkt Italiens war. Hier kam er unmittelbar mit der italienischen Kultur in Berührung, die tiefe Spuren bei ihm zurückließ. Das Jahr 1574 verbrachte er abwechselnd in Padua, Venedig und Genua. Um die Mitte des Jahres trat er die Heimreise an. Für ihn hatte Italien eine ähnliche Bedeutung wie für Chaucer, und beide haben gewußt, die kulturellen Güter der italienischen Literatur ihrem eigenen Volke zum Segen zu verarbeiten und diesem zu vermitteln.

In Italien war Sidney reichlich Gelegenheit geboten, auch mit der Sonettdichtung dieses Landes vertraut zu werden. In den Jahren 1572—1574 erschienen in den Städten, in welchen er sich aufgehalten hatte, mehrere Sonettsammlungen und bei dem großen Interesse Sidneys für die Dichtung kann man wohl annehmen, daß sie seiner Aufmerksamkeit nicht entgangen sind. Es erschienen:

1572	5	Sonettsammlungen	in Venedig
1573	6	„	„ Venedig
1573	1	„	„ Genua
1574	3	„	„ Venedig.

Dazu brachten diese Jahre noch mehrere Ausgaben Petrarcas, so solche in Venedig aus den folgenden Jahren: 1570 (1 Ausg.), 1573 (3 Ausg.) und 1574 (1 Ausg.).

Daß Sidney tatsächlich die Dichtungen der Petrarkisten gekannt und eifrig gelesen hatte, um für sich daraus Gewinn zu ziehen, sagt er selbst im 1. Sonett zu A. a. St.:

„I sought fit words to paint the blackest face of woe,
Studyng inventions fine, her wits to entertain;
Oft turning others's leaves, to see if thence would flow
Some fresh and fruitful showers upon my sun burnt brain."

Aber er wußte sehr wohl, daß die Quelle wahrer Dichtung nicht bei den andern zu finden ist, sondern nur in seinem Innern (1/14.). Verschiedentlich nimmt er in A. St. Stellung gegen die Nachahmer Petrarcas, nicht weil er den Geist der Dichtung ablehnte, sondern um auf die Quelle echter Poesie aufmerksam zu machen (Son. 15/1—14. 28/12. 54.). Diese Einstellung zwang ihn natürlich, jede Nachahmung, d. h. jede bewußte Uebernahme von Wendungen und Sätzen oder gar ganzer Sonette von anderen Dichtern selbst zu vermeiden. Doch darf man dabei nicht zu engherzig sein und muß dem allgemeinen Sprachgebrauch seiner Zeit Rechnung tragen. Wenn Sidney trotzdem Wendungen gebraucht, die bei den meisten Petrarkisten vor ihm schon auftauchen, so ist damit noch nicht bewiesen, daß diese ihm als Vorlage gedient haben, es zeigt vielmehr, in wie hohem Maße die Sonettdichtung schon konventionelles Gepräge trug.

Mit Recht verwehrte sich Sidney dagegen (Son. 74.) mit den vielen Nachahmern Petrarcas auf eine Stufe gestellt zu werden. Denn seine Dichtung atmet Leben, weil sie aus einem ihn tief berührenden Erlebnis geboren ist. Darin ist auch der Grund zu suchen, warum seine Sonette heute noch lebendig sind. Man könnte Sidney mehr einen Ebenbürtigen als einen Schüler Petrarcas nennen, und eher von Aehnlichkeit als von Nachahmung sprechen.

Das 6. Sonett, in dem er sich über die Sprache der Petrarkisten aufhält, beweist, daß Sidney mit den Versen des Meisters und seiner Schüler sehr vertraut war. Bei Sidney heißt es: Son. 6.

„Some lovers speak, when they their Muses entertain,
Of hopes begot by fear, of wot not what desires,
Of force of heavenly beams infusing hellish pain,
Of living deaths, dear wounds, fair storms, and freezing fires.
Some one his song, in Jove and Jove's strange tales attires;
Bordered with bulls and swans, powdered with golden rain:
Another humbler wit to shepherd's pipe retires,
Yet hiding royal blood full oft in rural vein.
To some a sweetest plaint, a sweetest style affords;
While tears pour out his ink, and sighs breathe out his words:
His paper, pale despair; and pain, his pen doth move."

In diesen Versen faßt Sidney die gebräuchlichsten Bilder der Petrarkisten zusammen, viele von ihnen finden sich auch in Petrarcas

Sonetten schon vor. Koeppel hat in den Rom. For. Bd. 5 bereits nachgewiesen, in wie hohem Maße Sidney sich die Sprache Petrarcas zu eigen gemacht hat. Da die Betrachtung der sprachlichen Eigentümlichkeiten Sidneys zu einer genaueren Einsicht in das Wesen des Petrarkismus führt, so sollen hier die wesentlichsten Punkte zusammengestellt werden.

Es heißt bei Sidney in dem oben genannten Sonet 6:

„hopes begot by fear", dazu Petr. 149/6; 44/2, 115/12,
„force of heavenly beams" etc., dazu Petr. 161/7; C. 18. 2/7,
„living death", dazu Petr. 102/7; 180/10; C. 41. 3/13; 95/5,
„deare wounds", dazu Petr. 163/4; 102/7; 149/10,
„freezing fires", dazu Petr. 115/12; 97/4; 149/5,
„faire storms", dazu Petr. 102/7; 149/12; 172/9; 280/5,
„Bordered with bulls etc.", dazu Petr. C. 4. 9.

Obgleich Sidney hier diese Redeweise ablehnt, gebraucht er sie wiederum selbst, wenn er die Schönheit Stellas schildert. Bei dem Anblick der Geliebten kann er sich ebenso wie Petrarca nicht denken, woher solche unbeschreibliche Schönheit genommen ist. Deshalb ruft er aus:

„Whence hast thou ivory, rubies, pearl and gold?" (Petr. 184/1.)

Unermüdlich ist er in der Schilderung der Einzelheiten, er preist die Augen der Geliebten, ihr Haar und ihre Wangen usw. und vergleicht alles mit den Schätzen des Himmels und der Erde. So singt er

a) von den Augen:

„When Nature made her chief work — Stella's eyes
In colour black, why wrapt she beames so bright?" (7/1. Petr. C. 6. 4.)
„Whose fair skin, beamy eyes, like morning sun on dnow." (8/9. Petr. C. 7. 4/1.)
„. . . that sweet black which veils the heavenly eye." (20/5. Petr. 118/6.)
„By only those two stars in Stella's face." (26/14. Petr. 127/5.)
„O Eyes!
Whose beams be joys; whose joys, all virtues be." (42/1. Petr. 39/12; 9/11.)
„O Eyes!
Only, loved tyrants!" (42/5.)

Dazu noch ähnliche Stellen: Son. 66/11; 76/1; 77/1; 89/3; 76/8.

b) von dem Haar:

„Gold is the covering of that stately place." (9/4. Petr. C. 29. 6/1; C. 6. 1.)
„Cupid smiles. For on his crest there lies
Stella's fair hair." (3/9.)

c) von dem Gesicht:

„Queen Virtue's Court — which some call Stella's face." (9/1.)
„. . . . the very face of woe
Painted in my beclouded stormy face." (45/1.)
„. . . . the heaven of Stella's face." (105/7.)

d) von der Stirn:

„. . . . Stella's face
Hath his front built of albaster pure." (9/2. Petr. 44/2.)
„. . . . she makes her wrath appear
In Beauty's throne." (73/9.)

e) von den Wangen:

„Whose porches rich (which name of cheekes endure)
Marble mixt red and white do interlace." (9/7.)
„Those scarlet judges . . ." (73/11.)
„Milk hand, rose cheeks . . ." 91/7.)

f) vom Munde:

„The door, by which sometimes comes forth her Grace
Red porphyry is, which lock of pearl makes sure." (9/5; Petr. 167/10; 184/5.)

g) von den Lippen:

„Those lips! which make death's pay, a mean price for a kiss." (77/6.)
„Sweet swelling lip!
Nature's praise! Virtue's stall! Cupid's cold fire.
The new Parnassus! where the Muses bide.
Sweet'ner of music! wisdom's beautifier.
Breather of life! and fastner of desire!" (80.)
„O kiss! which dost those ruddy gems impart,
Or gems or fruits of new-found Paradise." (81.)
„Sweet garden-nymph! which keeps the cherrytree." (82/2)
„From coming near those cherries . . ." (82/8.)

h) vom Herzen:

„On Cupid's bow, how are my heart-strings bent." (19/1.)
„That is my heart I offer still tho thee.
O do not let the temple be destroyed." (40/13.)

i) von der Haut:

„That skin! whose past-praise hue scorns this poor term of white." (77/7.)
„Her soul, armes but with such a dainty rind." (57/7; Petr. C. 28. 3/7.)
„Making those roses and those lilies grow." (100/2; Petr. C. 28. 6/1.)

k) von der Geliebten:

„When I say Stella! I do mean the same
Princess of Beauty." (28/5.)

„Dear Killer!" (48/13.)
„Stella
That virtuous soul, sure heir of heavenly bliss." (52/7.)
„Stella! the only planet of my light!"
Light of my life! and life of my desire!
Chief good!
World of my wealth! and heaven of my delight (68/1.)
„Pray that my sun . . ." 76/14.)
„Stella! Food of my thoughts, heart of my heart!"
„When I demand of Phoenix Stella's state." (92/6.)

Wie Petrarca so zeigt auch Sidney große Vorliebe für Antithesen und Parallelen.

a) Antithesen:

„On Cupid's bow, how are my heart-strings bent!
That see my wrack, and yet embrace the same.
When most I glory, then I feel most shame.
I willing run; yet while I run, repent." (19; Petr. 95/9.)
„So sweets my pains; that my pains me rejoice." (57/14; Petr. 68/10. 95/5. 149/10.)
„Then some good body tell me how I do!
Whose presence, absence; absence, presence is:
Blessed in my curse, and cursed in my bliss." (60/12.)
„With such bad mixture of my night and day;
That living thus in blackest winter night,
I feel the flames of hottest summer's day." (89/12; Petr. 97/1. 102/14. 117/5. 149/5.)
„Dear Killer! spare not thy sweet cruel shot! (48/13.)
„That in my woes for thee, thou art my joy;
And in my joys for thee, my only annoy." (108/13.)

b) Parallelen:

„With so sweet voice, and by sweet Nature so
In sweetest strength; so sweetly skilled withal
In all sweet stratagems sweet Art can show." (36/9.)
„Sweet kiss! thy sweets I fain would sweetly endite:
Which even of sweetness, sweetest sweet'ner art!" (79/1.)

(Petr. 172/1; Rons. Am. Div. 13; Baif: Am. de Mel. Buch 2, p. 86; D. Bel. Olive 58; Baif: Am. de Franc. Buch 2, p. 193.) Maiberger nimmt in seinen „Studien über den Einfluß Frankreichs auf die Elis. Lit." p. 24 f, an, daß hier bei Sidney das französische Vorbild gewirkt hat; doch kann man nicht umhin, Petrarca als den Ausgangspunkt dieser Spielerei anzusehen.

Auch das Wortspiel, das sich bei Petrarca häufig findet (Laura-Laudare: Son. 5 und Laura-Lauro: Son. 6/12, 84/12, 116/12 etc.), wendet Sidney an. Die Spielerei mit dem Worte „Rich" in Sonett 24 ist offenbar auf den Lord Rich bezogen, den Gemahl seiner Geliebten Penelope, Tochter des Grafen von Essex, nur gegen ihren Willen hatte sie jenen geheiratet, und ihre Ehe war unglücklich.

„But that rich fool, who by blind Fortuna's lot,
The richest gem of love and life enjoys."

In Sonett 37 ist das Wortspiel auf Penelope selbst bezogen:

„Rich in the riches of a royal heart.
Rich in those gifts, which give th'eternal crown:
Who, though most rich in these and every part,
Which make the patents oft true worldly bliss
Hath no misfortune, but that RICH she is."

Zwar ohne Wiederholung, aber doch an Petrarcas Laura-lauro erinnernd ist folgende Stelle von Son. 35/10:

„. . . . and now long needy Fame
Doth even grow rich, naming my Stella's name."

Auch in den Ideen, die beide zum Ausdruck bringen, herrscht große Aehnlichkeit, sei es, daß Sidney Petrarca nachahmt, sei es, daß ein ähnliches Ereignis im Leben der Dichter eine solche Uebereinstimmung hervorgebracht hat. Beide empfinden lebhaft das Bedürfnis, ihr Herz durch Dichtung zu erleichtern.

„Come, let me write." „And to what end?" To ease
A burthened heart." How can words ease, which are
The glasses of thy daily vexing care?"
Oft cruel fights well pictured forth to please."
(34/1; Petr. 276/3, C. 20. 1/1.)

Daraus ergibt sich für beide Dichter, daß sie öfter beteuern, nicht die Absicht zu haben, für sich selbst durch die Dichtung Ruhm zu erwerben, sondern nur die Schönheit der Verehrten ist ihr Antrieb.

„Stella! think not that I by verse seek fame;
Who seek, who hope, who love, who live but thee
Thine eyes my pride; thy lips mine history."
(90/1; Petr. 252/3.)
„. . . . In Stella's face I read
What love and beauty be. Then all my deed
But copying is, what in her Nature writes."
(3/12; ähnlich: 28/12, 90/12; Petr. 118/4.)

Abgesehen von Ideen, die sich bei allen Sonettdichtern wiederfinden, sei hier noch auf einige Züge hingewiesen, die sowohl bei Petrarca als auch bei Sidney vorkommen. Daß dieser unter den vielen Bezeichnungen für seine Geliebte diese auch „my young dove" (63/3.) nennt, kann wohl zufällig mit Petrarcas Ausdruck „Ma questa pura e candida colomba" (154.) übereinstimmen, denn ein solcher Vergleich lag an sich schon sehr nahe. Eher könnte man den Vergleich mit dem Vogel Phönix auf Petrarcas Einfluß zurückführen.

„When I demand of Phoenix Stella's state."
(92/6; Petr. 152/1, 175/4; 280; C. 42. 5/1.)

In ihrer lebhaften Liebesklage reden beide lebendige und tote Dinge an, geplagt von den Schrecken der einsamen, endlosen Nacht, ruft Petrarca in seinem Jammer aus:

„O letticciuol, che requie eri e conforto
In tanti affanni." (Petr. 198/6.)

Sidney klagt ebenso:

„Ah, bed! the field where joy's peace some do see;
The field where all my thoughts to war be trained." (98/1.)

Doch könnte man hier auch den Einfluß anderer Petrarkisten annehmen, so heißt es bei Desportes: (Diana, Buch 1, Son. 17)

„O lict! s'il est ainsi que tu sois invente
Pour prendre un doux repos, quand la nuict est venue,
D'ou vient que dedans toy ma douleur continue,
Et que je sens par toy mon tourment augmente."

Desportes hatte dies Sonett von Tebaldeo übernommen:

„Letto, se per quiete e dolce pace etc."

Noch auffallender möchte die Aehnlichkeit mit einem Sonett Tassos sein, welches beginnt:

„Ah! duro campo e di battaglia il letto etc."

oder mit Ronsard: (Bd. 1, p. 75/5.)

„Le lict me semble un dur champ de bataille."

Dieser Fall zeigt deutlich, wie schwer es ist, bei den Petrarkisten eine bestimmte Quelle anzugeben, die Einflüsse gehen hin und her, dabei ist die italienische Fassung die ursprüngliche.

In Sonett 147 wendet sich Petrarca an den Po, in Son. 173 an die Rhone, Sidney redet die Themse an: (103.)

„O Happy Thames! that didst my Stella bear."

Hier schildert er Stella im Boote auf dem Flusse, wie Petrarca in Son. 189 Laura im Kahn umgeben von zwölf Frauen.

Neben dieser Reihe von mehr oder weniger auffallenden Aehnlichkeiten in Inhalt und Form der Dichtung, die nach Sidneys Aussage durchaus keine bewußten Entlehnungen zu sein brauchen, sondern sich zum Teil von selbst ergeben müssen bei der geringen Ausdehnung der lyrischen Themen, zum Teil aber auch aus dem Sprachgebrauch jener Zeit zu erklären sind mit der Vorliebe für Bilder und Vergleiche, besitzt Sidney noch viel Eigenes.

Wohl findet sich bei Petrarca mancher Vergleich aus dem Kriegsleben, aber dann handelt es sich meist nur um Amors Angriffe mit Pfeil und Bogen oder um den Krieg der Augen, den die Geliebte gegen den Dichter führt. Die Kenntnis des Kriegslebens brachte es wohl mit sich, daß Sidney gerade auf diesem Gebiete manche neue, eigenartige Metaphern und Vergleiche gebraucht, z. B.:

„Her heart is such a citadel,
So fortified with wit, stored with disdain." (12/12,
ähnlich 13/3.)
„Fly! Fly! my friends; I have my death wound, fly!" (20/1.)
(Dazu noch: 29, 34/3, 36, 53, 88/2.)

Besonders hervorzuheben wäre hier Sonett 41, wo Sidney von einem Lanzenstechen berichtet, das wirklich stattgefunden hat. Am 16. April 1581 fanden zu Ehren des französischen Gesandten Feste

und Turniere statt. Dabei hatten Sidney, der Graf Arundel, Lord Windsor und Fulke Greville als die „Four Children of Desire" die „Fortress of Perfect Beauty", die sich unter den Fenstern der Königin befand, einzunehmen. Penelope war bei diesen Festlichkeiten zugegen, begeisterte den jungen Sidney, der noch nicht ahnte, daß das Schicksal ihm einen andern Weg weisen würde.

„Stella lookt on, and from her heavenly face
Sent forth the beams which made so fair my race."

Mehr als bei Petrarca ist bei Sidney eine gewisse Entwicklung zu einem entscheidenden Punkte hin in der Anordnung der Sonette zu erkennen. Mit den Sonetten 79—81 ist der Höhepunkt erreicht. Vorher schwebt der Dichter zwischen Hoffnung und Furcht, jetzt tritt die Enttäuschung ein und die Trennung. Thomas Nashe faßt den Inhalt kurz zusammen im Vorwort, p. 5: Here you shall find a paper stage with pearl, an artificial heaven to overshadow the fair frame, and crystal walls to encounter your curious eyes . . .

The argument, cruel Chastity;
The prologue, Hope;
the epilogue, Despair."

Thomas Watson.

Außer dem „Passionate Centurie of Love" vom Jahre 1582 dichtete Watson noch einen Zyklus von 60 Sonetten, die ein Jahr nach seinem Tode erschienen, sie trugen den Titel: „Tears of Fancie or Love Disdained." Obwohl sich hier keine Quellenangabe findet, wie bei seinem ersten Werk, so ist doch der Einfluß Petrarcas überall zu spüren. Durch seine Uebersetzung der „Rime volgare" Petrarcas in die lateinische Sprache, die zwar nie gedruckt wurde und nur in einigen Beispielen im „Passionate Centurie" erhalten ist, war er mit allen sprachlichen Eigentümlichkeiten des Meisters vertraut geworden. Ein längerer Aufenthalt in Frankreich machte es ihm leicht, mit den Werken der französischen Dichter, von denen er Ronsard am meisten verehrte, bekannt zu werden.

Die Sonette dieser Sammlung sind nach einem bestimmten Plane geordnet. Amor, der über die Unempfänglichkeit des Dichters unwillig ist, beschließt, diesen im Bunde mit seiner Mutter zu verwunden. Deshalb begibt sich Amor in die Augen der Geliebten und verwundet von da aus den Dichter, der dann klagend seinen Zustand schildert. Die Geliebte aber verhält sich ablehnend und bleibt kalt gegenüber der verzweifelten Klage und den Bitten des Dichters. Sidney Lee wies schon auf manche Uebereinstimmungen mit Petrarca hin (Wat. 52; Petr. Sest. 1.). Zur Erhöhung der Lebhaftigkeit der Liebesklage personifiziert der Dichter Herz und Augen, die einander anklagen, weil jeder die Schuld an dem großen

Unglück tragen soll. (Son. 19. 20.) Petrarca gibt einen ähnlichen Dialog in Son. 63:

„Occhi, piangete; accompagnate il core,"

dazu Son. 117:

„Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?"

Diese Dialoge waren sehr beliebt und finden sich auch bei Desportes (Diane, Buch 2. Son. 2.) und Ronsard (Odes, Buch 4, Ode 22.).

Leider sind die Sonette 9—16 verloren gegangen. Nach dem Aufbau zu urteilen, müssen sie den Preis der Schönheit zum Gegenstand gehabt haben. Einige Beispiele mögen die Vertrautheit mit der Sprache Petrarcas veranschaulichen:

„But in her eies such glorious beams did shine,
That welnigh burnt loves party coloured wings," (6/9.)
„Whilst I stood gazing on her sunne bright eien." (6/11.)
„Tho with a shower of tears I entertained
My wounded heart." (18/1.)
„That even my hart, hart like to Aetna burning." (18/7.)
„. . . . loue did enter at the eies
And from the eies descended to the hart." (20/5.)
„. . . . from lips to yuorie necke." (22/12.)
„My loues transparent beames and rosy colour (31/7.)
„My loues bright shining beautie like the starre." (31/9.)
„The smokie sighes that boyle out of my brest." 36/9.)
„To make two fountains of my dasled eies." (37/11.)
„But dark disdayne eclipsed hath my sun." (52/5.)

Neben diesen allgemeinen Bildern, die sich bei den meisten Petrarkisten wiederfinden, hat Watson noch einige Vergleiche mit Petrarca gemeinsam, die auffallend sind. Watsons Sonett 49/4:

„For which faire Phoebe turnd him to a Hart.
His hounds unweeting of his sodaine change,
Did hale and pull him downe with open crie,"

in dem er auf die Geschichte von Diana und Actäon anspielt, erinnert er an Petrarca (174/9):

„E qual cervo ferito di seatta,
Col ferro avvelenato dentr'al fianco
Fugge, e piu duolsi quanto piu s'affretta."

Beide Dichter sind betroffen beim Anblick der Schönheit der Geliebten wie beim Schauen des Hauptes der Medusa (Wat. 21; Petr. 146. 164.). Auch die Sonette 47, 48, 51 sind petrarkistisch nach Ausdruck und Gedanken, hier klagt der Liebende, daß er allein keinen Anteil hat an den Freuden des Frühlings.

An poetischer Begabung steht Watson bedeutend hinter Sidney zurück, vor allem wirkt die zu häufige Wiederholung des Themas von dem Streite zwischen Herz und Augen auf die Dauer langweilig und eintönig.

Samuel Daniel.

Der ersten Ausgabe von Sidneys A. a. St. waren noch 27 Sonetten von Samuel Daniel beigefügt. Im Jahre 1592 erschien die größte Zahl von ihnen unter dem Titel „Delia". Nach der Ansicht von Sidney Lee und Maiberger soll der Name „Delia" von Maurice Scève herrühren, dessen Verse 1544 in Lyon erschienen: „Délie, ou l'objet de la plus haute vertu". Délie soll wiederum eine Umstellung von „L'Idée" sein und platonischen Einfluß verraten. J. Scott (Rev. of Eng. Stud. 2. 6. 1926. p. 160.) weist auf die Vorliebe der Petrarkisten hin, die Geliebte mit der Göttin Artemis oder Diana zu vergleichen, deren Geburtsort Delos war. Dann wäre Delia dem Wesen nach dasselbe wie Luna (Chariteo), Délie (Scève), Diane (Desportes) und Cynthia (nach dem Berge Cynthus auf Delos).

Daniel beherrschte die italiensche Sprache und machte auch selbst eine Reise nach Italien. In einem Sonett spielt er darauf an, in dem er seiner Sehnsucht nach Delia und dem Stolze auf seine nordische Heimat Ausdruck gibt:

„Flourish, fair Albion! Glory of the North!
Neptune's best darling! held between his arm
Divided from the world, as better worth." (48.)

Da er auch Uebersetzungen aus dem Italienischen ins Englische ausführte, so kann man wohl annehmen, daß ihm die Schätze der italienischen Literatur nicht unbekannt waren. Durch das Studium in Oxford hatte er sich eine genaue Kenntnis der antiken Dichtung verschafft.

Bei der Quellenuntersuchung von Daniels Delia nimmt Guggenheimer in der Hauptsache italienischen Einfluß an, von Entlehnungen aus der französischen Literatur spricht er überhaupt nicht. Sid. Lee ist aber der Ansicht, daß „on the whole the signs of French influence are far greater than those of Italian influence." (Eliz. Son. Vol. 1.) Nach seinen Untersuchungen und denjenigen Maibergers kann kein Zweifel mehr bestehen, daß Daniel mit der französichen Literatur bekannt gewesen ist und vor allem Desportes bei seiner Dichtung benutzt hat. Zwar weist Guggenheimer mit Recht Petrarca den größten Einfluß zu, doch gilt das nur allgemein und indirekt, eine genaue Betrachtung und ein Vergleich mit französichen Sonetten zeigt ohne Zweifel, daß Daniel hier direkte Entlehnungen vorgenommen hat. Die Dichtung der Petrarkisten war eben so stark nach dem Schema des Meisters gebaut, daß es immer möglich ist, durch die Entlehnungen von anderen das Urbild, Petrarca selbst, zu erkennen. In Sonett 38 vergleicht sich Daniel mit Petrarca und Delia mit Laura:

„Thou canst not die, whilst any zeal abound
In feeling hearts, that can conceive these lines:
Though thou, a Laura, hast no Petrarch found;
In base attire, yet, cleary, Beauty shines.

And I, though born within a colder clime,
Do feel mine inward heat as great (I know it)
He never had more faith, although more rhyme:
I love as well, though he could better show it."

Die vielen Uebereinstimmungen zwischen Daniels Delia und Petrarcas Rime können durchaus nicht so gedeutet werden, als habe Daniel stets dabei dessen Verse direkt nachgebildet. Guggenheimer gibt selbst zu: (p. 32.) „Gar manches war schon vor Petrarca Gemeingut der Weltliteratur, und sehr vieles hatten seine Nachahmer immer von neuem bis zum Ueberdruß nachgebildet." Bei der Feststellung des Einflusses, den Petrarca auf Daniel gehabt hat, ist es Guggenheimer nur möglich, kleinere Stellen, meist nur einzelne Bilder, heranzuziehen, während nach den Untersuchungen von Sid. Lee und Maiberger manche Sonette einfach von Desportes übersetzt worden sind. Stellt man die von Guggenheimer nach logischen Gesichtspunkten geordneten Stellen zusammen nach den einzelnen Sonetten, zu denen sie gehören, so wird ersichtlich, wie weit Daniel Petrarca folgt, zugleich ergibt sich auch, daß ungefähr nur die Hälfte der Sonette Wendungen und Gedanken enthalten, die sich bei Petrarca vorfinden.

Son.	1,	Zeile	13	—	Petr.	137/12.
		„	14	—	„	36/13.
„	2,	„	12	—	„	C. 20. 2/12.
„	4,	„	9	—	„	194/12.
		„	13	—	„	252/9.
„	6,	„	5	—	„	C. 28. 6/9.
		„	9	—	„	256/1.
		„	8	—	„	192/14.
„	8,	„	13	—	„	138/12.
„	9,	„	13	—	„	102/7.
„	14,	„	4	—	„	C. 41. 6/1.
„	15,	„	1	—	„	188/1.
		„	2	—	„	/2.
		„	5	—	„	/5.
		„	6	—	„	/10.
		„	9	—	„	/13.
„	16,	„	1	—	„	177/1.
		„	5	—	„	/11.
		„	6	—	„	103/3.
		„	7	—	„	C. 48. 1/12.
		„	11	—	„	177/2.
		„	12	—	„	/9.
„	17,	„	1	—	„	C. 17. 1/3.
„	18,	„	1	—	„	1/2.
		„	9	—	„	C. 48. 3/5.
		„	11	—	„	138/7; 36/9.
„	19,	„	1	—	„	184/1.
		„	3	—	„	124/10.
		„	4	—	„	184/5.

Son.	19,	Zeile	5	—	Petr.	166/9.
		„	10	—	„	184/9.
		„	11	—	„	119/1.
		„	13	—	„	C. 17. 3/3.
„	22,	„	9	—	„	278/1.
„	23,	„	1	—	„	C. 17. 1/1.
„	31,	„	11	—	„	303/10.
„	32,	„	1	—	„	38/7.
		„	9	—	„	C. 18. 4/14.
		„	11	—	„	37/10.
„	39,	„	9	—	„	267/5.
		„	13	—	„	C. 38. 2/5.
		„	14	—	„	130/14.
„	43,	„	11	—	„	141/12.
„	44,	„	8	—	„	120/1.
„	48,	„	5	—	„	69/12.
„	49,	„	1	—	„	190/9.
		„	5	—	„	18/1: C. 37. 3/1.
„	50,	„	5	—	„	C. 18. 1/7.
		„	6	—	„	181/12.
„	11,*	„	10	—	„	C. 35. 7/3.
„	12,*	„	5	—	„	156/3.
		„	6	—	„	/7.
		„	7	—	„	/12.
„	23,*	„	5	—	„	C. 45. 5/7; 208/7.

(Die mit einem * versehenen Nummern beziehen sich auf die „Sonnets after A. a. St.".)

Durch die Untersuchung Sid. Lees hat sich herausgestellt, daß das Sonett 15:

„If a true heart and faith unfeigned",

eine Uebersetzung von Desportes ist (Am. de Diane, Buch 1, Son. 8,),

„Si la foy plus certaine en une âme non feinte,"

Desportes Verse sind wieder von Petrarcas Son. 188 genommen,

„S'una fede amorosa, un cor non finto."

Dies ist ein vortreffliches Beispiel, wie wenig man geistiges Eigentum in jener Zeit achtete, und wie die Ideen Petrarcas sich durch fremde Dichtungen hinziehen und auf den verschiedensten Wegen nach England gelangen. Derselbe Fall zeigt sich bei Son. 32:

„Why doth my Mistress credit so her glass."

Es ist eine Bearbeitung von Desportes (Am. d'Hip. 18.):

„Pourquoy si folement croyez-vous a un verre?"

Zu diesem Sonett gibt Guggenheimer verschiedene Stellen von Petrarca an, nach einem Vergleich der Texte kann aber nur Desportes unmittelbar als Vorlage benutzt worden sein, dieser wieder übersetzte seine Verse aus einem italienischen Sonett:

„A che presti, soperba, a un vetro fede?"

(angegeben bei Michiels: Oeuv. de Desportes, p. 122.) Um die Geliebte günstig zu stimmen, stellt ihr der Dichter das Schwinden

der Schönheit mit dem herannahenden Alter vor Augen, z. B. in Sonett 33, 34, 35, 36, 37, 45, 46. Auch bei Petrarca findet sich schon dieser Gedanke in Son. 11/5:

„E i cape' d'oro fin farsi d'argento,
E lassar le ghirlande e i verdi panni,
E 'l scolorir, che ne' miei danni
A lamentar mi fa pauroso e lento."

Das häufige Auftreten dieser Motivs bei Daniel hat wohl seinen Grund im französischen Einfluß. Ronsard hat diese Gedanken oft zum Ausdruck gebracht, von ihm übernahm Desportes, dessen 62. Sonett aus „Les Amours de Cleonice" Daniel in getreuer Uebersetzung in seine Sammlung aufgenommen hat.

„Once I see, when years may wreck my wrong." (Dan. 33.)
„Je verray par les ans, vengiers de mon martire." (Des. Cl. 62.)

Mit der Uebernahme von Gedanken verband sich oft auch die Anwendung gleicher Formen. Schon Petrarca liebte es, einzelne Strophen und Verse mit Bedingungssätzen beginnen zu lassen (Petr. 188, 102.), (s. Chaucer, Wyat, Watson). Die starke Vorliebe der Franzosen für diese Art fand auch bei Daniel in Son. 9 ihren Niederschlag. Es beginnt:

„If this be Love, to draw a weary breath"

und entspricht Desportes (Diane, Buch 1, 29.):

„Si c'est aimer que porter bas la vue".

Maiberger meint, Desportes sei von Ronsard, der in einem Madrigal in „Sonnets pour Helène" (Buch 1.) vier Verse mit „Si c'est aimer" beginnen läßt, angeregt worden, ebenso wie Amadis Jamyn, der im 60. Sonett der „Am. d'Artemis" siebenmal einen Vers mit „Si c'est aimer" anfängt. (Vergl. De Baif: Am. de Francine, Buch 1, p. 102: „Si ce n'est pas Amour, que sent donques mon coeur", oder Claude Pontoux in „L'Idee", 124: „N'est Amour qu'est-ce donc que ie sens?") In einer Anmerkung äußert sich auch Sid. Lee zu diesem Sonett (Elz. Son. p. LVII.); er ist der Ansicht: „Here, too, Desportes doubtless had an Italian original, but I have not yet discovered it." Die Quelle zu diesem Sonett von Desportes war schon seinen Zeitgenossen nicht unbekannt. In der Schrift eines Gelehrten aus Lyon vom Jahre 1604, betitelt: „Une Rencontre des Muses de France et d'Italie", heißt es: „Diane: Si c'est aimer que portes bas la vue . . . Imité de Lelio Calilupi: S'haver di e notte gli ochi humidi e bassi." (Receuil d'Atanagi, Vol. 1. p. 136. a.) An diesem Beispiel sieht man deutlich, wie ein Dichter von dem andern entlehnt und sich so nach Inhalt und Form eine gewisse Mode in der Dichtung ausbildet.

Fast bei allen Petrarkisten finden sich Verse, in denen sich der Liebende nach Ruhe sehnt, die ihm aber nicht beschieden ist, oder in welchen er den Tod herbeisehnt, damit seine Qual ein Ende hat. So lag es nahe, die Aehnlichkeit von Tod und Schlaf zum Gegen-

stand der Poesie zu machen. Petrarca selbst hatte hierzu den Anstoß gegeben in Son. 190:

„Il sonno è veramente, qual uom dice,
Parente della Morte."

Von ihm war dies Thema auf seine Schüler übergegangen, so heißt es bei Baif: (Am. de Fran. Buch 1. p. 113.):

„Somme, que ie te hay, vray frè de la mort",

bei Desportes (Diane, Buch 2. p. 74.) ist der Schlaf: „Fils de Nuict et du Silence", in „Am. d'Hip." Son. 75. nennt er ihn:

„Sommeil, paisible fils de la nuit solitaire,
O frère de la mort, que tu m'es ennemy."

In getreuer Nachahmung zahlreicher Vorbilder schlägt Daniel denselben Ton an: (Son. 49.)

„Care-charmer sleep, son of the sable night,
Brother of Death, in silent darkness borne."

Daniels „Delia" war bei den Zeitgenossen sehr beliebt und wurde viel gelesen. Davon zeugen die zahlreichen Auflagen von 1592, 1593 (2 mal), 1594 (2 mal), 1595 und 1598.

Henry Constable.

Kurz nach Daniels „Delia" erschien eine andere Sonettsammlung: „Diana, the praises of his Mistres in certain sweete Sonnets, by H. C." Diese 23 Sonette, welche von Henry Constable herrühren, wurden 1594 neu herausgegeben, aber bedeutend vermehrt durch Sonette, die der Herausgeber Rich. Smith aus den verschiedensten Handschriften zusammengestellt hatte. Die eigentlichen Verfasser sind unbekannt geblieben. Die Sammlung ist in 8 Dekaden eingeteilt, von denen die letzte allerdings nur 5 Sonette zählt. 7 Sonette haben sich als Eigentum Sidneys herausgestellt (Dek. 3, Son. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8., Dek. 4, Son. 9.). Die Dichtung zeigt, daß die Anregung zur Nachahmung Petrarcas mehr und mehr auch von englischen Dichtern ausgeht. Son. Dek. 4. 7 verrät den Einfluß von Watson, der in vielen Gedichten von Herz und Augen spricht, die schuld sein sollen an dem Unglück des Liebenden (Wat. T. of F. 7, 17, 18, besonders aber 19 und 20). Bei beiden lauten die Verse fast gleich:

„My Hart accus'd mine eies and was offended." (Wat.)
„My Hart, mine Eye accuseth of his death." (Con. Dek. 4. 7.)

Diese starke Aehnlichkeit zieht sich durch acht Zeilen hindurch (vergl. Petr. 63.).

Die meisten der Sonette Sidneys, die hier Aufnahme gefunden haben, klagen über die Krankheit der Geliebten und stehen möglicherweise ursprünglich mit Son. 101 in A. a. St. (Stella is sick . . .") in Zusammenhang. Die bei Sidney so reichlich gebrauchten Bilder aus dem Kriegsleben (A. a. St. 12/12. 13/9. 20/1. 29/1. 34/9.

36/1. 41/1. 53/1. 88/5.) werden ebenfalls in „Diana" nachgeahmt (Dek. 2, 5; Dek. 4, 2).

Neben diesen englischen Vorbildern macht sich der französische und italienische Einfluß noch stärker bemerkbar. Dieser ist erklärlich, weil Constable lange Zeit in Paris weilte und erst im Jahre 1597 nach England zurückkehrte. Während seines Aufenthaltes in Frankreich erschienen die Dichtungen Desportes in einer Auflage nach der andern. Von ihm übernahm dann Constable auch manche Ideen und ganze Sonette.

Das 8. Son. der 6. Dek., die nach Sid. Lee eine ungeschickte Wiedergabe von Ronsard sein soll (Am. 1.: „Heureux le jour, l'an, le mois et la place",etc.), hat sich nach den Untersuchungen Maibergers (p. 30.) als eine genaue Uebersetzung von Desportes ergeben.

„Malheureux fut le jour, le mois et la saison."
(Des. Diane, B. 1. 47.)
„Unhappy day, unhappy month and season!
When first proud love, my joys away adjourning."

Derartige Anfänge waren bei den Franzosen häufiger, sie folgten damit dem Beispiele Petrarcas, dessen 47. Sonett beginnt:

„Benedetto sia'l giorno, e'l mese e l'anno."

(Aehnlich: Du Bellay, Regrets, Son. 25: „Malheureux l'an, le mois, le jour, l'heure" etc.; Baif: Am. de Fran. Buch 2, p. 164: „Heureux le jour, l'an, le mois et la place.")

Maiberger weist noch auf das 10. Son. der 6. Dek. hin, in welchem der Liebende Gott um Hilfe anfleht. Solche Sonette sind selten, gehen aber auch auf Petrarca zurück, der in Sonett 48 ausruft:

„Padre del Ciel, dopo i perduti giorno, etc.",

gleich ihm Tasso: (p. 22/1.)

Padre des Cielo, hor ch'atra nube il calle."

In „Diana" ist hierfür das erste Beispiel in der englischen Sonettliteratur. 9 Verse des oben genannten Sonettes von Constable sind eine Uebertragung von Desportes: (Diana, B. 1. 2.)

„Mon Dieu! mon Dieu! que j'aime ma deesse etc."
„My God, my God, how much I love my godesse, etc."

Zweifellos unmittelbar auch von Desportes beeinflußt ist das 2. Son. der 5. Dek. (Maiberger, p. 33.). Es geht zurück auf das 28. Son. „Diane", Buch 1:

„Je ne me plains de vostre cruauté etc."
I do not now complain of my disgrace."

In dieser Sammlung werden fast alle Töne angeschlagen, die Petrarca schon hatte erklingen lassen. Die Schönheit der Geliebten wird hier echt nach der Art der Petrarkisten geschildert. Neben Rosen und Lilien, die im Vergleich eine Vorstellung von der Schönheit der Verehrten geben sollen, kommt noch das „Marigold" hinzu. Zum Teil sind diese Bilder schon sehr alt und nicht erst von Petrarca geschaffen. Vor Constable wird das „Marigold" nur einmal von

Watson (Pass. Cen. 9.) zum Vergleich herangezogen. Dort besingt der Dichter seine Aehnlichkeit mit diesem Blümlein, das seine Blüten mit aufgehender Sonne öffnet, gleich dem Liebenden, dessen Herz sich auftut beim Anblick der ersehnten Gestalt. Constable treibt den Vergleich mit den Blumen noch weiter, die prächtigsten Blumen selbst müssen sich vor der Schönheit der Geliebten schämen, z. B. die Rosen vor der roten Färbung der Lippen. Hiermit kündigt sich bei ihm die Neigung zur Uebertreibung an, so daß der poetische Wert der Dichtung darunter leidet. Ein Beispiel dafür ist Son. 10 der 1. Dek., in welchem die Geliebte beschrieben wird durch Heranziehung von Bildern aus der Heraldik.

„A field of lilies, roses „proper" bare;
Two stars „in chief"; the „crest" was waves of gold.
How glittering 'twas, might by the stars appear;
The lilies made it fair for to behold.
And Rich it was, as by the gold appeareth:
But happy he that in his arms it weareth!"

Stark übertrieben sind auch die Vergleiche mit der Sonne und den Planeten (6. Dek. Son. 1 u. 4.)

An Petrarca erinnern ferner die vielen Antithesen:
„Needs must I leave, and yet needs must I love." (4. Dek. 1.)
„To live in hell, and heaven to behold;
To welcome life, and die a living death;" etc. (6. Dek. 2.)

Der Schluss des letzten Sonettes enthält eine Gegenüberstellung, die auch Petrarca in Zeile 14 von Son. 188 verwendet:

„Vostro, Donna, 'l peccato, e mio fia 'l danno."

Wie schon bei Daniel erwähnt wurde, übersetzte Desportes dies Sonett, dessen Schlußvers lautet:

„L'offense en est sur vous, et sur moy le dommage."

Daniel übertrug: (Son. 15.)

„The fault is hers, though mine the most hurt be."

Constable hatte also die Gelegenheit, von dem einen oder dem andern zu übernehmen, vielleicht war der Gedanke zu seiner Zeit auch so üblich, daß der Schlußvers aus der eigenen Erinnerung entstanden ist und nicht auf unmittelbarer Nachahmung beruht. Er heißt:

„Mine be the torment, but the guilt be thine."

Thomas Lodge.

Lodge ist unter den englischen Petrarkisten das beste Beispiel dafür, mit welcher Kühnheit von fremden Dichtern ganze Sonette übernommen wurden. Seine Sammlung erschien im Jahre 1593 unter dem Titel: „Phillis". Lodge war sehr belesen, nach den Zitaten seiner Werke zu urteilen, kannte er die antike Literatur, ebenso aber auch die italienische und besonders die französische. Obwohl er in anderen Werken zum Teil seine Quellen angibt, vermißt man darüber

in seiner Sonettdichtung jede Andeutung. Als Quellen zu vereinzelten Gedichten und Sonetten, die in seinen andern Werken verstreut sind, nennt er L. Dolce, L. Pascale und Vincenzo Martilli. Noch mehr als bei den früheren Zyklen schöpft Lodge die petrarkistischen Ideen aus der französichen Literatur.

Der Titel der Dichtung war der damaligen Literatur nicht unbekannt. Schon bei Ovid taucht der Name „Phillis" auf, dort ist es die Tochter des Königs von Thrazien, bei Virgil (Eclog.) ein einfaches Mädchen, eine Hirtin. Sid. Lee meint, durch die Veröffentlichung der „Idillies et Pastoralles" von Vauquelin de la Fresnaie im Jahre 1560 sei der Name weiteren Kreisen bekannt geworden. J. G. Scott sucht die Anregung zu diesem Titel in Tassos „Aminta". Watson hatte das Werk ins Lateinische übertragen, von ihm übersetzte es Abr. Fraunce 1587 in die englische Sprache und gab dabei der Heldin Silvia den Namen „Phillis". Da Lodge selbst an einer Stelle erwähnt, „The lamentations of Amyntas for the death of Phillis", gelesen zu haben, so hält sich Scott zu seiner Annahme berechtigt. (Rev. of Engl. Stud. 2 (1926) p. 159.) Der Name kommt aber in der Dichtung jener Zeit noch öfter vor. Unter den latenischen Versen Ariosts ist ein Gedicht mit folgendem Anfang:

„Est mea nunc Glycere, mea nunc est cura Lycoris.
Lydia modo meus est, est modo Phillis amor etc."
(Carminum libri duo, lib. 1. p. 874. tom. 4.)

Auch Tasso beginnt ein Sonett:

„Odi, Filli, che tuona, odi, che'n gelo etc."

Es fragt sich aber, ob es nötig ist, gerade hier fremde Einflüsse anzunehmen, da der Name doch schon bei Chaucer (Leg. of good Women, 2394 ff.) und in Tottel's Miscellany gebraucht wurde. Hier ist ein Gedicht überschrieben: „The louer confesseth him in loue with Phillis." (Son. von Wyat, p. 36/2.) 1590 findet sich auch bei Watson unter den „Italian Madrigals Englished" der Name vor.*)

Obwohl früher die Ansicht bestand, Lodges Phillis auf unmittelbare Empfindung zu begründen, so haben doch die Untersuchungen von Kastner, Maiberger und Sid. Lee den Beweis erbracht, daß gerade Lodge ganze Sonette von Italienern und Franzosen aufnahm. Kastner hat besonders die italienischen Quellen nachgewiesen (Mod. Lang. Rev. Bd. 2.) und festgestellt, daß Lodge weniger Petrarca, wohl aber Sannazaro, Bembo, Ariost und Pascale benutzt hat.

An Petrarca selbst sind nur manche Anklänge zu entdecken, so in Son. 11:

„My frail and earthly bark, by reasons guide,
Which hold the helm, whilst will doth wield the sail,"

(Petr. 165:

„Passa la nave mia colma d'obblio
Per aspro mare a mezza notte il verno.")

und in Son 25:

„I wage the combat with two mightie foes,"

*) S. Gower. Conf. Am., lib. IV. 731—886; Ovid, Her. Ep. II; Rem. Am. 591—604.

(Petr. 256:

„Due gran nemiche insieme erano aggiunte.")

Von Sannazaro übersetzte er Son. 17:

„Ah, fleeting weal! ah, sly deluding sleep,
That in one moment giv'st me joy and pain!"
(„Ahi letizia fugace, ahi sonno lieve
Che mi dai gioja e pena in un momento.")

Als von Ludovico Pascale stammend fand Kastner 3 Sonette:

„You sacred sea-nymphs pleasantly disporting
Amidst this wat'ry world, where now I sail." (Son. 2.)
(„Ninfe de'l mar che con soave errore
Solcate l'onda placida e tranquilla
Se mai d'amor sentiste in voi favilla etc.")
„It is not death which wretched men call dying,
But that is very death which I endure." (Son. 6.)
(„Morte non e quel che morir s'appella,
ma quella e vera morte ch'io supporto.")
„As where two raging venoms are united,
Which of themselves dissevered life would sever." (Son. 18.)
(„Qual duo Veneni uniti l'huom tal'ora
Soglion d'affanno trar, e di tormento.")

Aus Ariost übersetzte Lodge folgende Son.:

„Some praise the looks, and others praise the locks
Of their fair queens, in love with curious words. (Son. 20.)
(„Altri loderà il viso, altri le chiome
della sua donna, altri l'avorio bianco.")
„Fair art thou, Phillis, ay, so fair, sweet maid
As nor the sun, nor I have seen more fair." (Son. 22.)
(„Madonna, sete bella, e bella tanto,
Ch'io non veggio di voi cosa piu bella."
„Fair eyes, whilst fearful I your fair admire
By unexpressed sweetness that I gain." (Son. 27.)
(„Occhi miei belli mentre ch'io vi miro,
Per dolezza ineffabil ch'io ne sento.")
„Not causeless were you christened, gentle flowers,
The one of faith, the other fancy's pride." (Son. 28.)
(„Non senza causa il giglio e l'amaranto,
L'uno di fede, e l'altro fior d'amore."

Dazu tritt noch Sonett 21:

„Ye Herarlds of my heart, mine ardent groans,
Oh, tears which gladly would burst out to brooks."

Maiberger wollte es in Zusammenhang bringen mit einem Sonett Baifs: (Div. Am. Buch 1. p. 326)

„O doux soupirs, messagers de mon coeur."

Sid. Lee entdeckte aber als Quelle ein Sonett Ariosts, das in dem Sonettkranz von Claude de Pontoux „L'Idee" Aufnahme gefunden hatte. Aus der Vergleichung der Texte geht hervor, daß das Original

von Ariost Lodge als Vorlage gedient hat. Der Anfang des Sonettes lautet bei Ariost:

„O messagi del cor, sospiri ardenti,
O lagrime, che'l giorno io a pena."

bei Claude de Pontoux:

„O heraux de mon coeur, mes souspir trop hastifs!"

Diesen italienischen Quellen ist noch eine hinzuzufügen für Sonett 26. Es ist zwar keine Uebersetzung, aber doch in sehr enger Anlehnung an Bembos Capitulo 1 gedichtet.

„I'll teach thee, lovely Phillis, what love is
It is a vision seeming such as thou, etc."
(„Amor è, Donne' care, un vano e fello
Cercando nel suo danno util soggiorno etc."
Bem. Rim. Cap. 1. p. 24.)

Fast das ganze letzte Drittel der Sonette geht auf französiche Quellen zurück, Ronsard und Desportes liefern Lodge den Stoff zur Dichtung, von jenem übersetzte er Son. 9:

„The dewy roseate Morn had with her hairs
In sundry sorts the Indian clime adorned."
(„De ses cheveux la rousoyante Aurore
Esparsement les Indes remplissoit." Am. 1. p. 45/1.)

Son. 31:

„Devoid of reason, thrall to foolish ire,
I walk and chase a savage fairy still."
(„Franc de raison, esclave de fureur,
Ie vay chassant une Fere sauuage." Am. 1. p. 56/2.)

Son. 32:

„A thousand times to think and think the same
To two fair eyes to show a naked heart."
(„Cent fois et cent fois penser un penser mesme
A deux beaux yeux montrer à nud son coeur." Am. 1. p. 12/3.)

Son. 33:

„When first sweet Phillis, whom I must adore,
'Gan with her beauties bless our wond'ring sky."
(„Quand au premier la Dame que j'adore,
De ses beautez vint embellir les cieux." Am. 1. p. 17/1.)

Son. 34:

„I would in rich and golden-coloured rain,
With tempting showers in pleasant sort descend."
(„Ie voudroy bien richement iaunissant
En pluye d'or goutte à goutte descendre." Am. 1. p. 12/1.)

Son. 35:

„I hope and fear, I pray and hold my peace,
Now freeze my thoughts and straight they fry again."
(„I'espere et crain, ie me tais et supplie,
Or'ie suis glace et ores und feu chaud." Am. 1. p. 8/2.)

Ronsard greift hier auf ein Sonett Petrarcas zurück: (145.)

„Amor mi sprona in un tempo es affrena,
Assecura e spaventa, arde es agghiaccia."

Wenn Sid. Lee und Maiberger für Ronsards Sonett „Pace non trove etc." (104.) annehmen, so möchte doch das vorher angeführte Sonett eher als Vorbild gedient haben, das schon von Muret, einem Zeitgenossen Ronsards, als solches angegeben wird. (Vaganay: Ronsard, p. 27.)

Son. 25: Wenn auch keine Uebersetzung wie die vorigen Sonette, so zeigt es doch starke Anklänge an Ronsard: (Am. 2. 2. Teil, p. 219.)

„Deux puissans ennemis me combatoient alors
Que ma dame viuoit: l'un dans le ciel se serre etc."

Maiberger glaubt hier die Anregung für Lodge suchen zu müssen, während Kastner sie Petrarca zuschreibt.

Zu den 6 Sonetten, die Lodge von Ronsard übersetzte, bemerkt Sid. Lee: „A comparison of these six pairs of sonnets can lead to only one conclusion. Here at least Lodge's servile dependence on Ronsard stands confessed. Not that he was invariably quite so docile. Occasionally he handles a conceit of Ronsard with greater freedom." Und doch folgt Lodge dem Texte des französischen Originals genauer, als Sid. Lee annimmt. Denn es ist wohl zu bedenken, daß die Werke Ronsards in vielen Auflagen erschienen, die aber im Text häufig Veränderungen aufwiesen. Da die Sonette, die Lodge von Ronsard übernahm, nicht immer getreu dem von Sid. Lee angegebenen Texte entsprechen, so kann man nicht sofort annehmen, Lodge bringe damit einen eigenen Gedanken, sondern es bleibt immerhin die Möglichkeit offen, daß dieser den Text einer andern Ausgabe benutzte, die seiner Uebersetzung näher steht. Im folgenden sollen deshalb die abweichenden Stellen untersucht werden, wie weit die Varianten der einzelnen Ausgaben zur Klärung dienen können, und welche Ausgabe Ronsards Lodge möglicherweise vorgelegen hat. (Die Varianten werden angegeben nach „Vaganay, Ronsard", die Jahreszahlen geben die betreffenden Auflagen an. In der Anordnung der Texte steht zuerst die Uebersetzung von Lodge, dann folgt Text Ronsards, wie Sid. Lee ihn angibt, nach ihm werden die anderen Lesarten angegeben.)

Son. 9:

Zeile 2:

„In sundry sorts the Indian clime adorned."
„Esparsement les Indes remplissoit." 1552. 53. 1567.
„Semez espais les Indes r." 1578.
„Espars en l' air l. I. r." 1587.

Wahrscheinliche Vorlage: Ausg. 1552. 53. 67.

Zeile 8:

„Which heaven itself mit wonder might behold",
„Voire elle-mesme et tout le ciel encore." (alle Ausg. nicht 67.)
„Et elle-mesme et t. le c. e." 1567.

Die Ausg. 1567 käme hier nicht in Frage, es bliebe mit Rücksicht auf Zeile 2 nur die Ausg. 1552. 53 als mögliche Vorlage. Das bestätigt auch Zeile 9.

Zeile 9:

„Then red with shame, her reverend locks she rent."
„Lors ses cheveux vergongneuse arracha." (nicht Ausg. 67.)
„Et ses ch. v. a." 1567.

Für Sonett 9 wäre demnach wohl die Ausgabe von 1552 oder 1553 als Vorlage anzunehmen.

Son. 31:

Zeile 5:

„For leash I bear a cord of careful grief."
„J'ay pour ma laisse un long trait de malheur."
(nicht Ausg. 1552.)
„J'ay p. ma l. un cordeau de m." 1552.

Als Vorlage diente wohl Ausg. 1552.

Zeile 7:

„My hounds are thoughts, and rage despairing blind."
„J'ay pour mes chiens l'ardeur et le jeune age." 1567. 87.
„J'ay p. m. ch., et le soing, et la rage." 1552. 53.
„J'ay p. m. ch., l'ardeur, le sang et l'age." 1578.

Wahrscheinlichste Vorlage Ausg. 1552. 53.

Zeile 8:

„Pain, cruelty, and care without relief."
„J'ay pour piqueurs l'espoir et la douleur." 1578.
„La cruaulté, la peine, et la douleur." 1552.
„Le deplaisir, la peine, et la douleur." 1553.
„Chagrin, despit, repentance et douleur." 1567.

Hier kann man ohne Bedenken die Ausg. von 1552 als Vorl. annehmen.

Zeile 11:

„With open mouths their prey on me do make."
„Tournant sur moi leur rigoureux effort." 1567.
„Tournant sur moi la dent de leur effort." 1552. 53.

Auch hier würde die Lesart von 1552. 53. den Vorzug verdienen. Als Resultat für Sonet 31 ergäbe sich, daß Lodge eine Ausgabe von 1552 benutzt haben müßte.

Son. 32:

Zeile 8 (hier nimmt Lodge eine Umstellung vor, seine Zeile 8 entspricht Ronsard, Zeile 5):

„To pine in looks disguised through pensive pale."
„Avoir la face et triste et morne et blesme." 1567.
„A la face amoureusement blème." 1553.
„Avoir et l'âme et le visage blème." 1552 u. a.

Bei dieser Zeile ließe sich kaum entscheiden, welche Fassung Lodge vorgelegen haben könnte, doch ist der Text von 1552 nicht unmöglich.

Son. 33:
Zeile 2:

„Gan with her beauties bless our wond'ring sky."
„De ses bautez vint embellir les cieux." 1553. 67. u. a.
„Vint embellier le séjour de noz cieux." 1552.

Dadurch, daß Lodge an dieser Stelle das Wort „Beauties" bringt, möchte man geneigt sein, die Fassung von 1553 als Vorlage gelten zu lassen. Da aber der Gedanke in allen Texten übereinstimmt, so könnte Lodge auch mit der Ausgabe von 1552 zu seiner Uebersetzung gekommen sein.

Son. 34:
Zeile 3:

„Into fair Phillis' lap, my lovely friend."
„Dans le giron de ma belle Cassandre." 1552. 67. u. a.
„Dans le beau sein de ma belle Cassandre." 1553.

Als Vorlage diente offenbar Ausg. 1552, die von 1553 sicherlich nicht.

Zeile 5 u. 6:

„I would be changed to a milk-white bull,
When midst the gladsome fields she should appear."
„Puis je voudrois, en taureau blanchissant
Me transformer, pour sur mon dos la prendre." 1587.
„Puis je voudroy en toreau blanchissant
Me transformer pour finement la prendre." 1552. 78. u. a.
„Puis je voudroy, en toreau blandissant
Me transformer pour finement la prendre." 1553.

Der Text, den Sid. Lee angibt, hat im Vergleich mit den andern die geringste Wahrscheinlichkeit für sich, doch wäre nichts dagegen einzuwenden, daß Lodge hier die Fassung von 1552 vorgelegen hat.

Aus dieser Untersuchung ist zu ersehen, daß Lodge in manchen Punkten dem Original getreuer folgt, als aus dem Texte, den Sid. Lee gewählt hat, erkenntlich ist. Auf Grund der Textvergleichung stände der Annahme, daß Lodge bei seiner Dichtung eine Ausgabe Ronsards vom Jahre 1552 benutzte, kein Hindernis im Wege.

Neben Ronsard war Desportes eine Fundgrube für Lodge. Sid. Lee führt zwei Sonette an, die Uebersetzungen von Desportes sind. Das eine fand sich zuerst in „Scillaes Metamorphosis", 1589, umgeändert taucht es in „Rosalynde" auf und erschien in „Phillis" als Sonett 36.

„If so I seek the shades, I presently do see
The god of love forsakes his bow and sit me by."
„Si je me siez à l'ombre, aussi soudainement,
Amour, laissant son arc, s'assied et se repose."
(Des. Am. de Diane 2. 3.)

Son. 37:

„These fierce incessant waves that stream along my face,
Which show the certain proof of my ne'erceasing pains."

„Ces eaux qui sans cesser, coulent, dessus ma face,
Les temoins découverts des couvertes douleurs."
(Des. Am. de Diane 1. 49.)

Eine freie Uebersetzung von Sonett 34, Amour de Diane I, findet sich in der „Historie of Robert second Duke of Normandy" und hat dann in besserer Uebertragung in der Sammlung „Phillis" Aufnahme gefunden, es ist dort Sonett 38:

„Who lives enthralled to Cupid and his flame
From day to day is changed in sundry sort."

„Celui que l'Amour range à son commandement
Change de jour en jour de facon differente."
(Am. de Diane 1. 34.)

Außer dieser starken Uebernahme von Gedichten aus den fremden Literaturen, zeigt sich auch ab und zu in einem Gedanken oder einer Wendung die Spur eines englischen Einflusses. Die Glut seines Herzens vergleicht der Dichter in Sonett 2/8 mit derjenigen des Aetna:

„To quench the flames from my heart's Aetna streaming."

Watson hatte dies Bild schon öfter gebraucht; bei ihm heißt es: T. of F. 18/7:

„That even my hart, hart like to Aetna burning."

und im „Pas. Cent." 58/14:

„Empedocles consum'd with Aetnas fire."

In Sonett 3/9 spricht Lodge von den Saiten seines Herzens:

„But ah the strings of her hard heart are strained etc."

Damit erinnert er an Sidney: „A. a. St." 19/1.

„On cupid's bow; how are my heart-strings bent."

Auch Constable verwendet dasselbe Bild:

„No timbrel, but my heart thou play'st upon,
Whose strings are stretched unto the highest key." (Dek. 5. S. 9/5.)

Die Quellen zu Lodges „Phillis" verteilen sich also in folgender Weise:

1. Italienische Quellen:
   a) Petrarca: No. 11. 25.
   b) Sannazaro: No. 17.
   c) Ariosto: No. 20. 21. 22. 27. 28.
   d) Bembo: No. 26.
   e) Pascale: No. 2. 6. 18.
2. Französische Quellen:
   a) Ronsard: No. 9. 31—35.
   b) Desportes: No. 37. 38.

Bei der großen Zahl von Sonetten, die Lodge durch Uebertragung aus einer fremden Sprache in seine Dichtung aufgenommen hat, könnte man vermuten, daß noch mehr seiner Sonette sich als fremdes Eigentum erweisen, so daß „Phillis" kaum noch als selbständige Dichtung angesprochen werden kann. Bei Lodge sieht man deutlich,

wie der Petrarkismus seinen Weg in die englische Literatur gefunden hat. Wie eine Ranke, die aus eigener Kraft sich nicht aufrecht zu erhalten vermag und nach Halt sucht, so bleiben die englischen Petrarkisten mit ihrer Dichtung immer in enger Verbindung mit italienischen und französischen Vorbildern.

Barnabe Barnes.

Kaum war Lodges „Phillis" im Jahre 1593 erschienen, als schon im Mai desselben Jahres eine neue Sonettsammlung folgte mit dem Titel: „Parthenophil and Parthenophe: Sonnets, Madrigals, Elegies and Odes" von Barnabe Barnes. Mit 105 Sonetten erreichte er fast die Zahl von „Astrophel and Stella". Seine große Belesenheit bewirkte die mannigfaltigsten Einflüsse. Eigenartig ist der Name der Heldin, der nach Sid. Lees Ansicht die Bekanntschaft mit den lateinischen Werken des Neapolitaners Hier. Angerianus verrät, der unter diesem Namen Neapel besingt. (Eliz. Son. I. p. LXXVII.) J. G. Scott neigt mehr dazu, die Anregung zu dem Namen in der klassischen Literatur zu suchen. (Rev. of Engl. Stud. vom 4. 2. 26. p. 160.) Denn schon Virgil nennt Neapel „Dulcis Parthenophe" (Georgica, Buch 4. 564.).

Liest man Sonett 31:

„I burn yet I cam cold! I am a cold, yet burn!
In pleasing discontent! In discontent, pleased",

so weiß man, wer bei diesem Sonett Pate gestanden hat: Petrarca. Neben den klassischen Dichtern, deren Metren er sich bemühte, in die englische Sprache zu übertragen, erkannte er ihn als Vorbild an:

„That sweet Tuscan Petrarch, which did pierce
His Laura with Love Sonnets, when he sought her." (44/10.)

Schon an dieser kleinen Probe ist leicht erkenntlich, daß Barnes dazu neigt, den so großen Bilderreichtum des Meisters ins Unnatürliche zu übertreiben. Wenn Petrarca den schönen Handschuh Lauras bewundert, der die weiße Hand deckt (Son. 166/9.):

„Candido, leggiadretto e caro guanto,
Che copria netto avorio e fresche rose",

so wünscht Barnes der Handschuh selbst zu sein: (Son. 63/5.)

„Would I were changed but to my Mistress' gloves
That those white lovely fingers I might hide!
That I might kiss those hands, which mine heart loves!"

Er möchte wie die Götter andere Gestalt annehmen können und sich verwandeln in „That chain of pearl" (Zeile 8.), „or her to compass like a belt of gold" (Z. 11.) oder in „that sweet wine, which down her throat doth trickle." (Z. 12.) Das 156. Sonett Petrarcas:

„Passa la nave mia colma d'obblio
Per aspro mare, a mezza notte, il verno,"

das schon viel Nachahmung gefunden hatte, zog auch Barnes an. Der Vergleich des menschlichen Lebens mit einem Schiff, das von den wilden Wogen des Meeres umtost wird, lag nahe und auch schon in der altenglischen Literatur findet sich dieses Bild in Cynewulfs „Christ" (Grein III. 30. Zeile 851—59; vergl. Foxwell, Poems of Wyat, Bd. 2, p. 40.), doch erst bei den Petrarkisten wurde dies Motiv beliebt und häufiger angewandt.

So stellt auch Barnes das Leben als ein Schiff dar, dessen Anker ungewisse Hoffnungen sind. (Son. 21.) In Son. 82/8 ist sein Herz das Schiff:

„My heart the ship from danger never freed."

Ganz durchgeführt hat er den Vergleich in Son. 91:

„These bitter gusts, which vex my troubled seas.
My Fancy's ship tost here and there by these,
Still floats in danger, ranging to and fro."

Bei diesem Sonett mag der französische Einfluß näher liegen als der Petrarcas. Sid. Lee nimmt als Vorlage die freie Bearbeitung von Petrarcas Sonett durch Desportes an:

„Ma nef passe au destroit d'une mer courroucée,
Toute comble d'oubly, l'hiver à la minuict." (Diane, 1. 68.)

Da Barnes aber hier in den Bildern oft sehr abweicht, so könnte die Anregung bei der Beliebtheit des Vergleichs wohl von mehreren Seiten erfolgt sein. Denn ähnliche Sonette bringen auch die andern Franzosen:

Du Bellay, Olive, 41:

„Je suis semblable au marinier timide."

Desportes, Diane, 1. 58:

„J'ay long tans voyage courant toujours fortune."

Bei der Enge des Themas der Sonettdichtung lag die Gefahr sehr nahe, auf der Suche nach neuen Bildern in starke Uebertreibung zu verfallen. Besonders auffällig zeigt sich diese Erscheinung bei Barnes in Sonett 32—43. Für den Inhalt dieser Sonette könnte man bei Petrarca den Keim suchen, denn er brachte schon gern Begriffe aus der Himmelskunde in seinen Versen zur Anwendung, so in Son. 9:

„Quando'l pianeta che distingue l'ore,
Ad albergar col Tauro si ritorna,
Cade virtù dall'infiammate corna,
Che veste il mondo di novel colore."

Von den Franzosen waren diese Umschreibungen weiter ausgebildet worden (Pontus de Tyard, Mantice, 1558 und Milles Norry, L'Univers, 1583, vergl. Sid. Lee, Eliz. Son. Bd. 1. p. LXXX.). In Son. 32—43 schildert Barnes sein Leben und die Entwicklung seiner Leidenschaft durch die Beschreibung des Laufes der Sonne durch die zwölf Sternbilder des Tierkreises. Als Vorlage benutzte er dabei zweifellos die „Stances du Zodiaque" von Gilles Durant, 1588, wenn ihm auch keine unmittelbaren Entlehnungen nachzuweisen sind. Sid. Lee, Eliz. Son. p. LXXX.)

Giles Fletcher.

Das Jahr 1593 brachte noch eine dritte Sammlung von Sonetten, nämlich Giles Fletchers „Licia or Poems of love in hounour of the admirable and singular virtues of his Lady. To the imitation of the best Latin Poets and others." Im ganzen waren es 52 Sonette und einige andere Gedichte. Obwohl Fletcher selbst im Titel angibt, daß seine Dichtung auf Nachahmung beruht, so gab er sich doch nicht dazu her, wie Daniel und Lodge ganze Stücke zu entlehnen. Er hielt nicht viel von den Leuten, die sich für Barbaren halten, „unless they have borrowed from Italy, Spain and France their best and choicest conceits". (p. 30. To the Reader.)

Doch klingen durch seine Verse die Gedanken Petrarcas; er zeigt sich vollkommen vertraut mit der Sprache der Petrarkisten. Ab und zu finden sich auch bei ihm Aehnlichkeiten mit Dichtungen anderer, so daß man vermuten kann, daß ihm diese bei Abfassung seiner Verse vorgelegen haben.

So weist Sid. Lee nach, daß Son. 28 auf einer lateinischen Quelle, Son. 45 auf französischer Grundlage beruht (Sid. Lee, Eliz. Son. p. LXXXIII.).

Aber auch der Hauptvertreter der Petrarkisten in Frankreich, Ronsard, war dem 23 jährigen Fletcher bekannt, wie Sonett 51 zeigt, in welchem er die Götter die Geliebte beschenken läßt. Schon Lodge hatte im 33. Sonett von „Phillis" eine getreue Uebersetzung von Ronsard geliefert, Fletcher arbeitet aber freier. Son. 51:

„When first the Sun, whom all my senses serve,
Began to shine upon this earthly round."

„Quand au premier la Dame que j'adore,
De ses beautez vint embellir les cieux." (Ron. Am. 1. p. 17/1.)

Das Bestreben Petrarcas, durch wiederholten freudigen Ausruf seine Verse lebhafter zu gestalten, wie in Son. 215:

„O dolci sguardi, o parolette accorte,
Or fia mai'l di ch'io vi riveggia ed oda?
O chiome bionde, di che'l cor m'annoda
Amor, e cosi preso il mena a morte!"

wurde von den Franzosen oft übertrieben angewandt und bewirkte damit das Gegenteil. Ein Beispiel dafür ist Claude de Pontoux, „L'Idee", Son. 140 (Son. 200.):

„O doux regard, o parole sucrée, etc."

Hier sucht Sid. Lee die Vorlage für Fletchers Sonett 52, doch scheint dieser viel eher Ronsard zu folgen (Maiberger, p. 41.). Aus einer Gegenüberstellung der Texte geht das klar hervor, denn es ist nicht möglich, die zahlreichen Uebereinstimmungen durch Zufall zu erklären. Bei der Gegenüberstellung werden nur die ähnlichen Stellen angeführt.

(Ronsard, Am. 1. p. 27/1.)	
1. O doux parler . . .	1. O Sugared talk! . . .
2.	
3 O front, d' Amour le Trophée . . .	2. O brows, Love's trophy . . .
4. O doux souris, O baisers . . .	3. O charming smiles . . .
	4. O heavenly kisses . . .
5. O cheuveux d'or . ..	5. O wreaths! too strong . . . of hair!
6.	
7.	
8.	
9. O dents plustost blanches perles	6. O pearls! enclosed . . .
	7. O rose and lilies! . . .
10. Lèvres, rubis entre	8.
11. O chant qui peut émouvoir . . .	9. O voice whose accents live within my heart.
12. Et donc l'accent dans les âmes demeure.	
13. O corps parfait . . .	10. O heavenly hand . . .
14.	11. O sighs perfumed! . . .
	12. O happy they! . . .

Michael Drayton.

Als erste Sonettsammlung des Jahres 1594 erschien Draytons „Idea". Mit Drayton trat eine bedeutende dichterische Erscheinung in den Kreis der Sonettdichter ein. Seine Sammlung erschien in verschiedenen Ausgaben und stets in anderer Anordnung und Stärke. Von den 63 Sonetten der Ausgabe von 1619 waren 18 in der Ausg. von 1594, 22 Sonette in der Ausg. von 1599, 8 in der von 1602 (repr. 1603), 7 in der Ausg. von 1605 (repr. 1608, 1610, 1613), 10 Sonette der Sammlung wurden 1619 zum ersten Male gedruckt.

Wie es den Anschein hat, gab Drayton nur der Mode der Zeit nach und nicht seiner Neigung, wenn er sich in der Sonettdichtung versuchte. In dem einleitenden Sonett „To the Reader" deutet er seine Stellung an:

„Unto the loves, who but for Passions looks;
At this first sight, here let him lay them by
And seek elsewhere in turning other books,
Which better may this labour satisfy."

Tiefe Seufzer sollen niemals seine Brust verwunden und keine Träne seinem Auge entquellen. Und doch gerät er, wie viele andere, auf die Fährte der Petrarkisten und gebraucht deren Bilder und Wendungen. Dazu sagt er selbst:

„And why these giddy metaphers I use,
Leaving the path the greater part do go?
I will resolve you! I am lunatic!" (Son. 9/3.)

Mit Aerger wendet er sich in Sonett 31 gegen die Kritiker, die er nicht fürchtet, und die seinem Geiste nicht die Kraft nehmen können. Ihnen ruft er zu:

„Think'st thou, my Wit shall keep the packhorse way,
That every Dudgen low Invention goes?
Since every drudge doth dull our satiate ear;
Think'st thou, my Love shall in those rags be drest,
That every dowdy, every trull doth wear?"
Up to my pitch, no common judgement flies!
I scorn all earthly dung-bred scarabies!"

Damit wendet sich Drayton aber nur gegen die Uebertreibungen der Nachahmer Petrarcas, doch nicht gegen Petrarca selbst, denn diesen verehrte er hoch. So preist er in „Notes of the Chronicle History of Henry Howard to Geraldine", (1599 (9/349.) Florenz als „celebrated by Petrarch", und in der Ausgabe von 106 „Poems Lyric and Pastoral" rühmt er Petrarca in der „Ode to the Reader" (16/382.) als „the great master of Italian rymes". Ebenfalls schätzte er die italienische Sprache. Zwar bewundert er an der italienischen Sprache („the brave Roman tongue", 1622, Pol. Olb. 18/495.) die Form und Eleganz (1613, Pol. Olb. 18/101.), auch die französische Sprache hat ihre Schönheit und klingt ihm „courtly" (1604. Moses, 14/130.) und „sweet" (elegant 1597, Epist. p. 9), doch erscheint ihm das Italienische „more sweetly". (1599, Epist. Henry Howard to Geraldine, 9/341.)

Obwohl Drayton bei der Kenntnis der fremden Sprachen und auch bei der Verehrung für Petrarca die Möglichkeit gegeben war, mit Leichtigkeit aus den fremden Literaturen für seine Dichtung Stoff zu holen, so lehnt er sich wie Sidney sehr dagegen auf. Er will nicht angesehen werden als „a pickpurse of anothers wit".

„I wrong not other men,
Nor trafique further than thys happy Clyme,
Nor filch from Portes, nor from Petrarch's pen,
A fault too common in thys latter tyme."
(Widmungssonett an A. Cooke, 1594.)

In der Tat können Drayton in seiner Dichtung größere Entlehnungen nicht nachgewiesen werden, aber doch hat Sid. Lee durch seine Untersuchungen dargetan, daß Drayton nicht so selbständig ist, wie er sich gibt. Schon der Titel, meint S. L., verrate den Einfluß von „L'Idee" von Claude de Pontoux, einer Sammlung von 288 Sonetten, die im Jahre 1579 erschien und durch und durch petrarkistisches Gepräge trägt. Greg hält es für möglich, daß der Name die weibliche Form von „Idaeus", dem Hirten auf dem Berge Ida, ist. (Rev. of Engl. Stud. 2. p. 162.) Dagegen muß doch betont werden, daß Drayton die den Petrarkisten geläufige Vorstellung der platonischen Idee, d. h. des noch nicht real gewordenen Begriffs der Geliebten, vor Augen zu haben scheint.

Wenn Sid. Lee Draytons Wendungen wie „soulshrined saint", „divine Idea", „fair Idea" auf das Vorbild von Pontoux „celeste

Idee, Fille de Dieu" (Son. 10.) zurückführt, so darf man nicht vergessen, daß dergleichen Ausdrücke den Petrarkisten ganz geläufig waren. Doch zeigen manche Wendungen bei der Schilderung des inneren Zustandes des Liebenden auffallende Aehnlichkeit mit Stellen französischer Dichter, so daß man wohl berechtigt ist, anzunehmen, daß Drayton diese genau gekannt hat. Deshalb nimmt Sid. Lee an, daß Ronsard (Am. 1. p. 42/.):

„Estre indigent et donner tout le sien
Posseder tout et ne iouir de rien."

Drayton die Ideen zu Sonett 62 gegeben habe:

„Where most I lost, there most of all I wan".

Auch hier kann eine bewußte Nachahmung nicht vorliegen, denn wie sollte Drayton, da sich beide Sonette ganz in Antithesen bewegen, nur eine Antithese aus Ronsards Sonett herausgegriffen haben, um sie in seine Verse einzufügen. Daß diese Aehnlichkeit nur zufällig besteht, ist um so wahrscheinlicher, als dasselbe Sonett auch Verwandtschaft mit Pontoux aufweist.

Bei Drayton heißt es in Son. 62/7:

„Ravished with joy amidst a hell of woe;
Burnt in a sea of ice, and drowned amidst a fire,"

in ziemlich genauer Uebereinstimmung mit Pontoux: (Son. 100.)

„Ores de ioye, or'de dueil ie me pais,
Ore une glace or'un feu me martire."

Da Drayton in der Literatur seiner Zeit sehr belesen war, so ist es wenig verwunderlich, daß sich in seinen Sonetten Anklänge an die verschiedensten Dichter wiederfinden. Meist aber handelt es sich um Bilder und Formen, die den Nachahmern Petrarcas durchaus geläufig waren, z. B. das Bild vom Phönix (Son. 16.) Ebenso ist es mit Aehnlichkeiten, die Sid. Lee schon andeutet. Der Vergleich mit den Adlern, deren Augen den Glanz der Sonne aushalten (Son. 56.), kommt schon bei Watson vor (Pass. Cent. 99.) und geht auf Serafino zurück. In Son. 38 schildert Drayton den ständigen Kampf zwischen Vernunft und Liebe und erinnert damit an Ronsard (Am. p. Hel. 2. Son. 21.), doch ist eine Uebereinstimmung nur in der allgemeinen Antithese: Vernunft — Liebe festzustellen. In diesem Sonett kann man auch Anklänge an Desportes suchen, der in einem längeren Gedichte diesen Zwiespalt beschreibt (Procès contre Amour au siège de la raison).

Auf diese Weise ließen sich noch manche Kleinigkeiten nachweisen, aber dennoch muß man zu dem Schluß kommen, daß Drayton die Entlehnung größerer Teile oder auch nur die bewußte Uebernahme von Ideen anderer Dichter nicht nachgewiesen werden kann. Deshalb stellt er sich auch nicht mit den Sonettdichtern seiner Zeit auf eine Stufe, sondern bringt für sie nur Spott auf (Son. 31/9. 39. 42. 28. 15.).

Edmund Spenser.

Während sich Drayton nur ungern der Sonettdichtung hingab und seine Sonette zusammenhanglos erscheinen, weil ihnen das lebendige Ziel, die Geliebte, fehlt, erstand jetzt in der wahrhaft dichterischen Persönlichkeit Spensers ein schwungvoller Schüler Petrarcas, der durch sein Erlebnis seiner Dichtung Leben und Farbe gibt. Schon früh hatte er sich in den „Visions of Petrarch and du Bellay" in der Sonettdichtung versucht. Es ist berechtigt, anzunehmen, daß er seine Sonette um das Jahr 1592 schrieb, eine Zeit, die am besten geeignet war, aus seiner seelischen Stimmung heraus seine Dichtung wachsen zu lassen. Denn um diese Zeit bewarb er sich um eine Dame, die im Juni 1594 seine Frau wurde.

Während Spensers Abwesenheit in Irland veröffentlichte Wil. Ponsonby im Jahre 1595 seine Sonette unter dem Titel: „Amoretti and Epithalamion". Das Werk war Sir Rob. Needham als Glückwunsch dargebracht für die sichere Rückkehr aus Irland, denn nichts hielt der Herausgeber passender als „these sweet conceited Sonnets, the deed of that well-deserving gentleman, Master Edmund Spenser".

In dem einleitenden Sonett an den Dichter wird bedauert, daß er im fremden Lande verweilen muß:

„Then hie thee home, that art our perfect guide,
And with thy wit illustrate England's fame,
Daunting thereby our neighbours' ancient pride,
That do for poesy, challenge chiefest name."

Dem Stolz der andern Nationen, einem Petrarca und seiner italienischen und französischen Schüler konnte sich Spenser wohl ebenbürtig an die Seite stellen. Obwohl er sich ganz in dem Fahrwasser der Petrarkisten bewegt, fehlt es seiner Dichtung doch nicht an poetischer Kraft.

Wie weit Spenser Petrarca im allgemeinen folgt, geht aus der Aufstellung in Teil 2 hervor. Doch fragt es sich hier, ob Spenser größere Teile von fremden Dichtern übernommen hat, oder ob er sich wie Sidney und Drayton dagegen verwehrt, sich von andern Bilder und Ideen anzueignen. Bei der Schilderung der Schönheit der Geliebten fällt es am meisten auf, wie weit sich Spenser auch den Uebertreibungen der Petrarkisten hingibt. Sonett 15 lautet:

„Ye tradeful Merchants, that, with weary toil,
Do seek most precious things to make your gain;
And both the Indias of their treasure spoil;
What needeth you to seek so far in vain?
For lo, my love doth in herself contain
All this worlds riches that may far be found.
If sapphires, lo, her eyes be sapphires plain;
If rubies, lo, her lips be rubies sound;
If pearls, her teeth be pearls, both pure and round;
If ivory, her forehead ivory, ween;

If gold, her locks are finest gold on ground;
If silver fair hands are silver sheen;
But that which fairest is, but few behold,
Her mind adorned with virtues manifold."

Zu einer solchen Schilderung hatten schon die französischen Petrarcisten das Vorbild gegeben, z. B. zieht Ronsard alle kostbaren Materialien zum Vergleich heran (Am. 1. p. 13/1.):

„Ce beau coral, ce marbre qui soupire
Et cet ebene ornement du sourci,
Et cet albâtre en voûte racourci
Et ces saphirs, ce iaspe et ce porphyr, etc."

Alle Schätze von Spanien bis Indien reichen nicht aus, einen Begriff zu geben von der Schönheit der Verehrten. (Am. 1. p. 94/1.) Am nächsten kommt Spenser in diesem Sonett Desportes: (Diane. 1. 32.)

„Marchands, qui recherchez tout le rivage more
Pour un gain incertain, qui vos esprit devore,
Venez seulement voir la beauté que j'adore,
Et par quelle richesse elle a sceu m'attiser:
Et je suis seur qu'apres vous ne pourrez priser
Le plus rare tresor dont l'Afrique sé dore.
Voyez les filets d'or de ce chef blondissant,
L'éclat de ces rubis, ce coral rougissant,
Ce cristal, cet ebene et ces graces divines
Cet argent, cet yvoire; et ne vous contentez
Qu'on ne vous montre encor mille autres raretez,
Mille beaux diamans et mille perles fines."

Eine ähnliche Uebertreibung findet sich noch in Sonett 64/5:

„Her lips did smell like unto gillyflowers;
Her ruddy cheeks, like unto roses red;
Her snowy brows, like budded bellamoures;
Her lovely eyes, like pinks but newly spread;
Her goodly bosom, like a strawberry bed;
Her neck, like to a bunch of Columbines;
Her breast, like lilies, ere their leaves be shed;
Her nipples, like young blossomed jessamines:
Such flagrant flowers do give most odorous smell;
But her sweet odour did them all excel."

Ebenso in Sonett 81:

„Fair is my love . . .
Fair, when her breast, like a rich laden bark,
With precious merchandise she forth doth lay."

Genau nach der Weise des Meisters und seiner Schüler ist auch Spenser überzeugt, daß seine Verse ewig dauern werden (Son. 27/13. 69/9. 75/9. 82/11.). Daß Spenser mit diesem Gedanken auf Ronsard zurückgreift, wie Sid. Lee meint (Eliz. Son. p. XCVII.), ist wohl nicht bestimmt festzustellen; denn Petrarca selbst bringt ihn schon wiederholt zum Ausdruck (Petr. C. 7/6. 248/12. 82/5—14. In einem Brief Petrarcas heißt es: „Fluxa est hominum memoria, picturae

labiles, caducae statuae, interque mortalium inventa nihil literis stabilius".) Sid. Lee führt dazu folgende Stellen von Ronsard an: Am. 1. p. 35. 1/5—14 und Am. de Hel. 2. 2/9—14; dazu noch Am. 1. p. 41. 2/12:

„Et nouveau Cigne on m'entende crier,
Il n'y aura ny myrte ny laurier
Digne de toy, ny digne de ma teste."

Aehnliche Verse bringt Desportes:

„Si vous voulez immortelle durer
Nul mieux que moy ne vous peut honorer
Et vos vertus à jamais faire bruire." (Am. Hip. 15/9.)

(Ebenso: Desp. Am. de Diane. 2. 34/1.)

Aus der Reihe der Sonettsammlungen hebt sich Spensers Dichtung besonders dadurch ab, daß in ihr der Platonismus am reinsten zur Entfaltung kommt. Er erinnert damit stark an Sidney. Oefter als die andern bringt Spenser diese Ideen zum Ausdruck: Son. 3.:

„The sovereign beauty which I do admire,
Witness the world how worthy to be praised!
Base thing I can no more endure to view:
But looking still on her, I stand amazed
At wondrous sight of so celestial hue."

Oder in Son. 24/1:

„When I behold that beauty's wonderment,
And rare perfection of each goodly part;
Of nature's skill the only complement;
I honour and admire the Maker's art."
(Dazu: 61/1. 72/6. 83/1.)

Sid. Lee führt hierzu zwei Stellen an und vergleicht sie mit ähnlichen Versen französischer Dichter: Son. 45/5—8, (Desp. Diane 2. 67.) und Son. 83/5—12 (Pon. de Tyard: Er. Am. 3. 33.). Das Streben und die Sehnsucht nach Schönheit ist eben das Treibende bei Spenser und kennzeichnet ihn dadurch als echten Schüler Petrarcas.

„That is true beauty: that doth argue you
To be divine, and born of heavenly seed; —
Deriv'd from that fair Spirit, from whom all true
And perfect beauty did at first proceed:
He only fair, and what He fair hath made;
All other fair, like flowers, untimely fade." (Son. 79/9.)

Emaricdulfe.

„Emaricdulfe", eine Sammlung von 40 Sonetten, erschien im Jahre 1595 zu London und nannte als Verfasser nur E. C. Esquier. Die Person des Dichters festzustellen, war bisher nicht möglich. Der eigenartige Titel ist ein Anagramm und bedeutet nach Sid. Lee (p. CV) „Marie Cufeld, or Cufaud, of Cufaud Manor, near Basingstoke". Nur allgemein weist er darauf hin, daß er in dieser Sammlung englischen und französischen Einfluß vermutet; diesen hat Maiberger genauer untersucht. Dabei führt er das Son. 22 an mit der ständigen Wiederholung von „sweet" und erinnert an Petrarca, Ronsard, Baif, Du Bellay (p. 43.). Sonst gibt M. nur Kleinigkeiten an, indem er Ausdrücke, wie „Folies first child" (37.) und „Vertues first child" (39.) nach französischem Muster, wie „Fils de la Nuict, pere de ma vie, frere de la mort", gebildet ansieht.

Manche Stellen dieser Sonette scheinen aber unmittelbar den Einfluß Petrarcas zu zeigen. In Sonett 14 heißt es:

„Emaricdulfe was in her garden walking,
Where Floras imps ioy'd with her feete to play,
I saw the sweet sent Roses blush for shame,
The Violets stain'd, and pale the Lilies beene."

Aehnlich Petrarca: (Son. 159/9.)

„L'erbetta verde, e i fior di color mille,
Sparsi sotto quell'elce antiqua e negra,
Pregan pur che'l bel pie li prema o tocchi."

Son. 129/1:

„Lieti fiori e felici, e ben nate erbe,
Che Madonna, pensando, premer sole."

Son. 132/1:

„Come'l candido pie per l'erba fresca
I dolci passi onestamente move,
Virtu, che'ntorno i fior apra e rimove,
Delle tenere piante sue par ch'esca."

Nach diesem Vorbild dichteten dann die Schüler, z. B. Ronsard: (Am. 1. p. 21/2.)

„Avec les lis les oeillets mesliez
N'egalent point le pourpre de sa face
Et à l'enuy la terre ou elle passe,
Un pré de fleurs émaille sous ses piez."

Sonet 15 dieses unbekannten Dichters erinnert an Spenser (Son. 15.) und an die dazu angegebenen Parallelen. Es lautet:

„What meane our Merchants so with eger minds
To plough the seas to find rich iuels forth?
Sith in Emaricdulfe a thousand kinds
Are heap'd, exceeding wealthie Indias worth etc."

Ein ganz bekanntes Motiv schlägt der Dichter in Son. 16/11 an, indem er an die Geliebte die Mahnung richtet, die schöne Jugendzeit nicht zu verpassen:

„Then loue (Emaricdulfe) in thy young age,
Leet being old, like flowers thou be reiected
Nature made nothing that doth euer flourish
And euen as beautie fades, so loue doth perish."

Daniel hatte schon in der englischen Dichtung dieselben Töne angeschlagen: (46. Del.)

„Ah, sport! sweet Maid! in season of these years;
And learn to gather flowers before they wither."

(Aehnlich ders. Son. 34—37. 45.) Hier mag auch das französiche Vorbild gewirkt haben, z. B. Desportes: (Diane 2. 26/5.)

„Mais que vous servira ceste fleur de beauté
de jeunesse et d.amour richement couronnée,
Si, sans estre cueillie, elle devient fennée
Et perd sa desirable et chere nouveauté?"

Auch der Anfang des Son. 29/1—4 deutet auf den Einfluß Petrarcas hin (Son. 156. 199.). In Sonett 8. 33. 39 finden sich Häufungen von Anreden für die Geliebte, besonders Son. 33 b besteht ganz aus solchen, sie könnten vielleicht zurückgeführt werden auf ähnliche Stellen bei Desp. Cléon. 76, Rons. Hel. 1. Son. 39/9.

William Percy.

Im Jahre 1594 erschien auch eine Sammlung von 20 Sonetten von William Percy mit dem Titel: „Sonnets to the fairest Coelia". Poetischen Wert kann man dieser Dichtung nicht zumessen, die den Petrarkisten geläufigen Bilder und Wendungen werden hier verwandt. Da dem Dichter Percy aber wahre poetische Gabe fehlt, so sind seine Sonette ungeschliffen und unbeholfen. Er war der Sohn des Grafen von Northumberland und ein Freund von Barnabe Barnes. Dieser widmete ihm seine Sammlung „Parthenophil and Parthenophe". So ist es möglich, daß ihn diese Ehrung bewogen hat, selbst auch sein Glück in der Sonettdichtung zu versuchen. Percy war sich wohl des geringen poetischen Wertes seiner Verse bewußt, denn im Vorwort an den Leser betont er: „I was fully determined to have concealed my Sonnets as things privy to myself." Da aber der Druck von Ponsonby heimlich vorbereitet und schon fast beendet war, sa machte Percy „Virtue of Necessity" und willigte in die Veröffentlichung. Im Vorwort bezeichnet er seine 20 Sonette ausdrücklich als „Toys and amorous devices" und empfiehlt sie der Nachsicht des Publikums. Wie weit er die allgemeinen Ideen des Petrarkismus zum Ausdruck bringt, ist aus dem 2. Teile dieser Arbeit ersichtlich. Doch mögen hier einige seiner übelsten Ueber-

treibungen genannt sein. Anklänge finden sich dabei in der englischen und in der fremden Literatur. Es heißt in Son. 2/6:

„Love cooped behind the chariot of her eye."

Son. 7/8: Hier nennt er die Geliebte:

„my fierce Rhadamant."

Son. 10: Die Verehrte ist mit einem „Fort" verglichen in Nachahmung seines Freundes Barnes, P. a. P., Mad. 10, oder Sid. 29; Rons. Am. 1. p. 76. 1/13. Zeile 5:

„First from the leads of that proud citadel
Do foulder forth two fiery Culverins." (eyes)

Son. 12/9:

„Those ruddy plums embued with heavenly foods,
When I would suck them, turn to driest coral."

Son. 13/12: Er vergleicht sie mit einer Gorgone: „A Gorgon shadowed under Venus face". (Aehnlich Rons. Am. 2. p. 156. 1.

„J'ay pour maistresse une estrange Gorgonne
Qui va passant les anges en beaute.")

Son. 18/6:

„Stretch out thy fairest hand as flag of peace."

Diese wenigen Beispiele zeigen sowohl die Abhängigkeit als auch geringen poetischen Wert der Dichtung.

Zephiria.

Aehnlich ist es mit einer Sammlung von 40 Sonetten, „Canzons" genannt, die ebenfalls im Jahre 1594, ohne den Verfasser zu nennen, unter dem Titel „Zephiria" erschienen. In einem einleitenden Widmungssonett wendet sich der Unbekannte an die Dichter seiner Zeit.

„On your sweet lines, Eternity doth sit",

ruft er ihnen zu. Dann erwähnt er die bedeutendsten Sonettdichter, zunächst Daniel, mit den Versen:

„Report, throughout our Western Isle doth ring,
The sweet tuned accents of your Delian sonnetry."

Ovid und Petrarca sind nun erwacht:

„From forth dead sleep of everlasting dark;
Fame, with her trump's shrill summon, hath awaked
The Roman Naso, and the Tuscan Petrarch,
Your spirit-ravishing lines to wonder at!"

Nachdem er dann noch Sidney lobend erwähnt, bittet er für seine Verse um Verzeihung:

„O, Pardon! for my artless pen too much
Doth dim your glories, through his infant skill."

Die Federn der andern Dichter nennt er „the trumps to Immortality", seine Verse aber „homespun Verse". Sid. Lee vermutet in dem Dichter „a law-student who mistook legal technicalities for poetic imagery" (p. CI.). Dort weist er auch auf besondere Wortbildungen hin, die die Ungeschicklichkeit und das geringe poetische Talent des Dichters verraten, z. B. „imparadise" (19/10.) „portionize, partialize, thesaurize".

Wohl will der Dichter nicht die Schätze Indiens heranziehen, um die Schönheit der Geliebten zu preisen,

„My Muse yet never journeyed to the Indes,
Thy Fair to purple in Alchermyan dye." (Son. 18/5.)

er benutzt aber doch Bilder, die an Geschmacklosigkeit nicht überboten werden können. So bringt er folgende Wendungen:

„The silver lustre of thy brow to unmask!" (2/6.)
„From forth thy favours sunny sanctuary." (6/2.)
„Illuminating Lamps! Ye Orbs chystallite!
Transparent mirrolds! Globes divining beauty (8/1.)
„The gold ceiling of thy brow's rich frame
Designs the proud pomp of thy face's architecture." (17/5.)
„Whose silvery canopy, gold-wire fringes." (eyes; 17/9.)
„On them (lips) Minerva's honey birds do hive." (23/6.)
„Ye are the coral gates of Temple's clarion,
Whereout the Pythius preached divinity." (23/10.)

Die Blicke der Geliebten vergleicht er gern mit der Artillerie:

„Though was I slain by your artillery." (8/4.)
„O then, retire thy brows' artillery."
„... Then thou with gold artillery etc." (28/9.)
„With deadly frowns, the canons of thy brow." (25/4.)

Das wird genügen, um zu zeigen, zu welchen Geschmacklosigkeiten und Uebertreibungen das Bemühen führte, Originalität zu bewahren und andere Bilder als Petrarca und seine Schüler zu gebrauchen. Der Dichter gesteht auch seine Ungeschicklichkeit ein, wenn er von sich sagt:

„My slubb'ring pencil cast too gross a matter,
Thy beauty's pure divinity to blaze." (2/8.)

Richard Linche.

Das Jahr 1596 brachte keine bedeutenden Sonettdichtungen hervor. Als Einleitung einer Versübersetzung von Bandellos Geschichte von „Don Diego and Ginevra" erschien eine kleine Sammlung von 39 Sonetten unter dem Titel „Diella", nach Sid. Lee ein Anagramm von Delia (p. CII.), verfaßt von R. L., Gentleman, wahrscheinlich Richard Linche.

Außer den allgemeinen Bildern und Wendungen der Petrarkisten fällt noch besonders auf Sonett 14, in welchem der Dichter lauter

Unmöglichkeiten aufzählt, es erinnert damit an Emar. 26/9. Wenn alle diese Unmöglichkeiten eintreten, „then shall I leave to love". „The apostrophes to Time and to the poet's lute, the description of sunrise and of the crystal fountains in his lady's eyes," sagt Sid. Lee „are dull echoes of Ariosto and Desportes."

Der Ausdruck in Son. 16/12:

„. . . and yet a tigress' heart dwells in this mould,"

ruft Petrarcas Sonett wach: (119.)

„Questa umil fera, un cor di tigre o d'orsa."

Eigenartige Uebertreibungen übler Art zeigen sich an folgenden Stellen:

Son. 3/11:

„Her cheeks are like ripe cherries laid in milk."

Son. 4/9:

„The Trojan horse, thus have I now let in;
Wherein enclosed these armed men were placed.
Bright Eyes, fair Cheeks, sweet Lips, and milk white skin,
These foes, my life have overthrown and razed."

Son. 31/1:

„Fair ivory Brow, the board Love banquets on."

Barthlolomew Griffin.

Etwas umfangreicher als „Diella" war die Dichtung von Griffin von 62 Sonetten, betitelt „Fidessa, more chaste than kind."

In dem Vorwort „To the Gentlemen of the Inns of Court" bittet der Dichter um Nachsicht für seine Verse, denn „it is the first fruit of any of my writtings". Er ersucht sie, gut zu urteilen, „as encouragers of a young beginner". Sid. Lee urteilt über ihn: „He had some genuine poetic faculty, but plagiarised with exceptional boldness. He did not put himself as a rule to the trouble of going abroad for hin inpiration. He freely appropriated home products." (p. CIII.) In Sonett 15/1 wendet sich Griffin an den Schlaf und nennt ihn „Care-charmer sleep! . . . Brother of death". Damit geht er vielleicht auf Daniel (49/1 u. 2.) zurück, da sich aber dasselbe Bild auch bei Smith (Chloris, 34/5.) findet, so scheint es fast, daß diese Wendung damals mehr gebräuchlich war. Vielleicht zeigt sich hier auch der Einfluß von Desportes, den er zweifellos genauer gekannt hat (s. u.). Desp. Son. 75. Am. Hip.:

„Sommeil, paisible fils de la nuict solitare
Pere-alme, nourricier de tous les animaux,
Enchanteur gracieux, doux oubly de nos maux,
Et des esprit blessez l'appareil salutaire."

Weiter führt Sid. Lee an, daß Son. 33 seine Idee von Drayton hat (Son. 14), ebenso entspricht Son. 43:

„Tell me of love, sweet Love, who is thy sire,"

Watson, Pass. Cent. 52:

„When wert thou born, sweet Love? who was thy sire."

Son. 28 und 29 scheint auch Kenntnis von Petrarca zu verraten, wenn Griffin zur Bezeichnung des Körpers sagt: Son. 28, (my soul):

„That is imprisoned in a lump of clay.
Pine then, thou loathed prison of my life." (body)

Dazu Son. 29/5:

„O leave your loathsome prison!"

Diese Bilder sind in der englischen Sonettdichtung wenig gebräuchlich, sie finden sich aber schon bei Petrarca.

„Aprasi la prigion ov'io son chiuso." (C. 19. 2/5.)
„Ma'l sovrastar nella prigion terrestra
Cagion m'è, lasso!" (65/5; dazu C. 44. 1/9, C. 44. 7/11, 305/9.)

Son. 57 ist ohne Zweifel eine Bearbeitung von Desportes, ein Vergleich der beiden Sonette zeigt uns das deutlich:

„Three playfellows (such Three were never seen
In Venus's Court!) upon a summer's day,
Met altogether on a pleasant green,
Intending at some pretty game to play.
They Dian, Cupid, and Fidessa were.
Their wager, Beauty, bow, and Cruelty;
The conqueress the stakes away did bear,
Whose fortune then was it to win all three?
Fidessa! which doth these, as weapons use,
To make the greatest heart, her will obey:
And yet the most obedient to refuse
As having power, poor lovers to betray.
With these, She wounds, She heals, gives life and death:
More power hath none, that lives by mortal breath!"

Desportes: (Diane, 1. 15.)

„Un jour l'aveugle Amour, Diane et ma maistresse
Ne pouvans s'accorder de leur dexterité,
S'essayerent de l'arc à un but limité,
Et mirent pour le prix leur plus belle richesse.
Amour gaigea son arc, et la chaste deesse,
Qui commande aux forests, sa divine beauté;
Ma maistresse gaigea sa fiere cruaute,
Qui me fait consommer en mortelle tristesse.
Las! ma dame gaigna, remportant pour guerdon
La beaute de Diane et l'arc de Cupidon,
Et la dure impitie dont son ame est couverte,
Pour essayer ses traits, elle a percé mon coeur;
Sa beauté m'esblouit, je meurs par sa rigueur:
Ainsi sur moy, chetif, tombe toute la perte."

Verwandtschaft besteht ferner noch zwischen Son. 33:

„Weep now no more, mine eyes; but be you drowned."

und Desp. Am. de Cléon. 40:

„O miserable yeux, aussi fous que dolans."

William Smith.

Zu den unbedeutenden Sonettzyklen des Jahres 1596 gehört auch „Chloris, or The Complaint of the passionated despised Shepherd" von Wil. Smith. Der Name „Choris" war schon von Theodore Beze in seinen lateinischen Poemata (1548) gebraucht worden.

Smith war ein Schüler Spensers, dem er seine Verse gewidmet hat:

„To the most excellent and learned
Shepherd Colin Clout."

An ihn sind auch die beiden einleitenden Sonette gerichtet.

„Colin my dear and most entire beloved,
My Muse audacious stoops her pitch to thee."

Im 2. Sonett nennt er seine Verse „these young-hatched orphan things." Im Schlußsonett bittet er Spenser um Schutz, denn dieser ist „the Patron of my maiden verse".

Die 49 Sonette dieser Sammlung bieten wenig Auffälliges. In Sonett 34/5 gebraucht er den Ausdruck „care-charmer" für den Schlaf, damit erinnert er an Daniel und Fidessa. Son. 45 ist ganz nach dem Muster Ronsards (Am. 1. p. 17/1.), hier schildert er die Schönheit seiner Geliebten, indem er die Götter an ihre Wiege treten läßt, um sie zu beschenken (vergl. Lodge und Fletcher). Son. 26, in welchem der Dichter die Geliebte an die Vergänglichkeit aller Schönheit erinnert, gleicht in vielen Punkten den Sonetten Daniels über denselben Gegenstand (Son. 34—37. 45.). Seine innere Glut vergleicht Smith mit dem Feuer des Aetna.

„The flames of Etna are not half so hot
As is the Fire which thy disdain hath bred."

Die Anregung zu diesem Bilde kann wohl bei Watson (T. of F. 18/7.) oder bei Lodge (2/7.) gesucht werden.

Wie es den Anschein hat, ist in Chloris der englische Einfluß stärker als der fremde.

Robert Tofte.

Eine der größten Sonettsammlungen ist die von Robert Tofte, betitelt „Laure, the Toys of a Traveller or the Feast of Fancy". Sie erschien im Jahre 1597 und umfaßte 3 Teile zu je 40 Gedichten, von denen je 20 Sonette sind, während die andern nur 10 Zeilen zählen. Das Buch trägt die Widmung:

„To the no less virtuous than fair, the Honourable Lady Lucy, sister to the thrice renowned and noble Lord, Henry (Percy) Earl of Northumberland."

Schon im Vorwort an seine Gönnerin zeigt sich in der Prosa der Euphuismus in reinster Blüte, dort heißt es in Abs. 4:

„Only this, with submission, will I say, that if the richness of the ground is known by the corn; the daintiness of the water, by the sweetness of the fish; and the goodness of the tree, by the rareness of the fruit: then may every man give a guess of the internal habit and excellent qualities of your inward mind, by the outward behaviour and apparent semblance of your exceeding chaste, and more than admirable, demeanour in every respect."

Da der Euphuismus mit Rücksicht auf die sprachliche Form mit dem Petrarkismus viel Aehnlichkeit hat, so kann man schon ahnen, auf welchen Bahnen sich die Sonette nach Inhalt und Form bewegen. Aeußerlich weist auch der Titel auf Petrarca hin.

„Alla bellissima sua Signora E. C." ist das einleitende Gedicht überschrieben, das starken italienischen Einfluß verrät. Ein großer Teil der Sonette entstand in Italien, wie die Ortsbezeichnung unter den Gedichten angibt. (1. T. 1 in Padua, 21 Venice, 28 Sienna; 2. T. 3 Pisa, 11 Roma, 31 Fiorenza; 3. T. 1 Napoli, 26 Fano, 30 Mantoa, 34 Pesaro, 35 u. 39 Fano.)

Die Wortspielerei in Sonett I. 33/13:

„And 'gainst all sense, makes of CARE and IL
More than of good and cormfoRT, to have will"

ist ganz nach der Weise Petrarcas (5/9; C. 10/6 C. 21. 2/1; 84/12.), (dazu Tofte, II. 28/7; III. 26/1.). Daß Tofte sehr weit den allgemeinen Ideen und Bildern Petrarcas folgt, ist aus Teil 2 zu ersehen.

Die Antithese Paradise — Purgatory scheint wohl Kenntnis von Dante anzuzeigen.

„The beauty, that in Paradise doth grow,
Lively appears in my sweet goddess's Face;
From whence, as from a crystal river, flow
Favour divine and comeliness of grace.
But in her dainty, yet too cruel, Breast,
More cruelty and hardness doth abound;
Than doth in painful Purgatory rest." (12.)

Um zu zeigen, daß Tofte auch vor den übelsten Uebertreibungen nicht zurückschreckt, mögen zwei Beispiele folgen:

„Sweet sang thy bird, in ebon cage shut fast,
So, Lady, I likewise, in th'ebony
Of thy bright eyes am prisoner, and do sing
Thy Beauty's praise." (I. 36/5.)

„She cast from them (eyes) such sparkling glances straight,
And with such force, in such a strangy guise
As suddenly, and in one selfsame time,
She dried her cloth; but burnt this heart of mine." (III. 24/7.)

Vielleicht rühren diese Bilder aber nicht von Tofte selbst her; denn am Schlusse des Buches entschuldigt sich ein Freund R. B., der in Abwesenheit des Dichters die Sonette herausgab, daß mehr als 30 Sonette, die ursprünglich nicht von Tofte waren, aus Versehen mit in die Sammlung geraten seien.

Sir William Alexander, Earl of Sterling.

Im Jahre 1597 entstand noch eine andere Sammlung von Sonetten, die aber erst im Jahre 1614 im Druck erschien. Es ist die Dichtung von Sir. Wil. Alexander, Earl of Sterling, betitelt „Aurora". Es sind im ganzen 106 Sonette, die von Madrigalen, Liedern und Elegien unterbrochen werden. In dieser Anordnung schon französischen Einfluß zu vermuten, wie Maiberger das tut (p. 44), geht wohl zu weit, wenn man bedenkt, daß sich dieser Wechsel der Gedichtform innerhalb des Zyklus schon bei Petrarca findet und von ihm auf seine Schüler überging.

Vergleiche der Geliebten mit Aurora sind bei den Sonettdichtern nicht selten. Bringt doch schon Petrarca das wunderschöne poetische Bild von der Morgenröte, die in ihm den Gedanken an die verstorbene Geliebte wachruft.

„Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora
Con la fronte di rose e co'crin d'oro,
Amor m'assale; ond'io mi discoloro
E dico sospirando: Ivi è Laura ora." (250/1.)

Als Titel für eine vollständige Sammlung findet sich der Name nur einmal. Im Jahre 1555 erschien in Venedig

„Aurora,
Libro nuovo d'Amore chiamato Aurora
composto par Baldasare Olimpo."

Sid. Lee und Maiberger vermuten bei Alexander starken französischen Einfluß, zum Beweise weist M. auf Son. 68 hin als Nachahmung Ronsards, doch könnte man gleich gut Petrarca heranziehen. Alex. Son. 68:

„I hope, I fear, resolu'd, and yet I doubt."

Petr. Son. 104:

„Pace non trovo, e non ho da far guerra."

Rons. Am. 1. 8. 2/1—4:

„J'espere et crain, ie me tais et supplie."

Zu diesem Sonett fehlte es aber auch nicht an englischen Vorbildern. (Lodge 35; Wats. Pas. Cent. 40; Wyat.)

Zu folgender Stelle kann man wohl den Einfluß von Ronsard als sicher annehmen: (Alex. Son. 96/1.)

„Faire tygresse, tell, contents it not thy sight,
To see me die each day a thousand times?"

Bei Ronsard lautet der Schluß des Sonettes:

„Prenez mon coeur, dame, prenez mon coeur,"

aber nur in der Ausgabe von 1567 (Vaganay, Rons. p. 435.):

„Mais vous trop plus qu'une Tygresse fiere
Las! de mon coeur vous estes la meurtriere
Et ne vivez que de le voir mourir."

Dazu erinnern die Wiederholungen in Son. 10, Zeile 1. 5. 9. 12:

„I sweare, Aurora etc."

an einen Gebrauch bei Ronsard (Am. 1. p. 23. 2/1. 5. 9. 12; p. 101/1. 5. 9. 12.)

In Sonett 17 ist einige Verwandtschaft mit Petrarca zu erkennen, der in Son. 189 Laura schildert als die Sonne im Kreise anderer Frauen, die nur als Sterne erscheinen:

„I saw sixe gallant nymphs, I saw but one,
One stain'd them all, one did them only grace
And with the shining of her beauteous face
Gave to the world new light when it had none.
The rest pale moones were bettered by this sunne."

Petr. 189:

„Dodici donne onestamente lasse,
Anzi dodici stelle, e'n mezzo un Sole,
Vidi in una barchetta allegre e sole,
Qual non so s'altra mai onde solcasse."

Manche der Gedichte Alexanders sind hochpoetisch, in anderen hält er sich leider, besonders in der Verwendung von Bildern aus dem Kriegsleben, von argen Uebertreibungen nicht fern (s. Percy und Fidessa):

„Oft have I wish'd whil'st in this state I was,
That th'alabaster bulwarke might transpare." (73/9.)
„Of burning sighs a volley I discharg'd." (72/12.)
„Thy lookes were canons, thy disdaines their balles." (32/4.)

William Shakespeare.

Ueber keinen englischen Sonettdichter ist so viel geschrieben worden wie gerade über Sh. Aus der Uebereinstimmung mancher Bilder mit denen anderer Dichter hat der eine versucht, nachzuweisen, daß Sh. von diesem, ein anderer, daß Sh. diesen beeinflußt hat.

So vermutete Sid. Lee in Sh.'s Sonetten den Einfluß Draytons zu spüren; H. C. Beeching (Literature, 19. Aug. 1899) widerlegte diese Ansicht und hielt vielmehr Drayton von Sh. beeinflußt. Fleay ging in seiner Geschichte des Elisabethanischen Dramas so weit, zu behaupten, Sh. habe das Material zu seinen Sonetten in derselben Weise von Drayton genommen, wie er den Stoff zu Julius Caesar von Plutarch entlehnte. H. Isaac untersuchte (Sh.-Jahrbuch, Bd.

17. p. 165.), wie Sh. und Daniel in ihrer Sonettdichtung zueinander stehen.

Dazu hat man versucht, die Sonette Sh.'s für die Lebensgeschichte des Dichters auszubeuten. Doch muß allen diesen Versuchen gegenüber wohl die Tatsache im Auge behalten werden, daß in der Sonettdichtung der elisabethanischen Zeit der individuelle, persönliche Ausdruck sehr gering ist und von dem Konventionellen stark überwuchert wird.

Auch würde es zu weit gehen, wollte man aus der Uebereinstimmung mancher Gedanken und Bilder eine unmittelbare Beeinflussung in irgend einer Hinsicht annehmen. Das engumgrenzte Thema der Sonettdichtung und die zahlreichen Vorbilder ließen hier wenig Platz für Neues. Das muß auch bei der Untersuchung von Sh.'s Sonetten bedacht werden. Wo sich eine Aehnlichkeit mit anderen Dichtern findet, kann man meist annehmen, daß sich hier Sh. im Bereich des Konventionellen bewegt.

Max J. Wolff hat in einer eingehenden Untersuchung (E. St. Bd. 49) klar dargetan, wie weit der Stoff in Sh.'s Sonetten konventionelles Gut darstellt, d. h. wie weit Sh. dem Petrarkismus huldigt und wie weit sich antipetrarkistische Züge bei ihm vorfinden. Dabei untersucht er die Hauptprobleme der Sh.-Sonette (der männliche Empfänger, der Dichter, der rivalisierende Dichter, die schwarze Dame, der Liebesverzicht) und zeigt an vielen Beispielen aus der italienischen Literatur, daß Sh. in der Behandlung dieser Themen durchaus nicht allein steht.

Sid. Lee behandelt in seiner Sh.-Biographie mehr die sprachliche Seite der Sonette in ihrem Verhältnis zur Dichtung der Zeit.

Wietfeld hat dies Verhältnis, aber nur mit Berücksichtigung der englischen Dichtung in einer Spezialuntersuchung: „Die Bildersprache in Sh.'s Sonetten" (Halle, 1916) gründlich behandelt. Deshalb wird es hier überflüssig sein, das bereits Bekannte zu wiederholen.

Aus alledem geht hervor, daß sich Sh. des traditionellen Gutes mit Meisterschaft bedient, und dadurch, daß er es wohl vermeidet, den Petrarkisten in jeder Richtung zu folgen, erhöht er die Lebensdauer seiner Dichtung. Der träumerische Idealismus herrscht nicht mehr in seinen Sonetten, sie sind im Grundton anders gestimmt als die Sidneys und Spensers. „The wind of realism sweeps across them, and brings with it disillusionment and scepticism as to the worth and dignity of womanhood. The dark lady of sonnets 127—142 is no Madonna Laura, but a „woman colour'd-ill". The poet loves her with a feverish, tempestuous love, which brings perjury of soul with it, and the betrayal of his „nobler part" to his „gross body's treason" . . . We feel that we have travelled very far from the pallid romanticism of Daniel's Delia or Drayton's Idea, or from the mystic idealism of Spenser's Amoretti." (Moorman, p. 172 ff.)

William Drummond of Hawthorndon.

Neben Alexander Stirling hat sich in Schottland besonders Drummond in der Sonettdichtung hervorgetan. Auf Wunsch seines Vaters war er 1607—08 in Frankreich, um dort zu studieren. Er stammte von einer alten Familie ab, die mit dem königlichen Hause verwandt war. Am öffentlichen Leben nahm er keinen Anteil, sondern zog sich nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1610 auf die väterliche Besitzung von Hawthorndon zurück, um sich ganz der Dichtkunst zu widmen.

Von größtem Interesse ist es, daß er genau aufgezeichnet hat, welche Bücher er besessen und welche er der Bibliothek von Edinburgh vermacht hat. Seine Sammlung bestand aus 250 lateinischen, 120 französischen, 61 italienischen, 8 spanischen und 50 englischen Büchern. Dank dieser Bibliothek, die er eifrig benutzte, war er mit dem größten Teile der Literatur des 16. Jahrhunderts vertraut. Aus den zahlreichen Anmerkungen geht hervor, welchen Dichtern er eine besondere Vorliebe entgegenbrachte:

In seiner Dichtung macht sich vor allem der Einfluß Petrarcas und seiner Schüler geltend, er übernahm nicht nur ganze Sonette von ihnen, sondern sein Stil ist auch da, wo er sich frei von einem direkten Vorbild bewegt, so von den Ideen und Bildern der Petrarkisten durchzogen, daß er in dieser Hinsicht die andern englischen Dichter weit übertrifft.

Unter der ausgedehnten italienischen Literatur bevorzugte er neben Petrarca Tasso, Guarini und Marino. Seiner Verehrung für Petrarca gibt er in einem Briefe an Drayton Ausdruck, dessen Verse bewundernd, schreibt er: (Masson, Drum. of H., Ldn. 1873. p. 98.)

„They who by some strange means have had conference with some of the old heroes can only judge that delight I had in reading them; for they were to me, as if they had come from Virgil, Ovid, or the Father of our Sonnets—Petrarch." (Brief vom 20. 12. 1618.)

Die große Zahl der französischen Bücher deutet schon auf das Interesse hin, das Drummond dieser Literatur entgegenbrachte. Auch hier sind es die Vertreter des Petrarkismus, denen er den Vorzug gibt; so kennt er genau Ronsard, Desportes, Pontus de Tyard und Passerat, dessen Werke in Bourges erschienen, kurz bevor er dort war, um zu studieren.

Auch in der spanischen Literatur war Dr. bewandert, und daß er die spanischen Dichter schätzte, zeigen die Uebersetzungen ihrer Verse; besonders zogen ihn hier Boscan und Garcilaso an, beide eifrige Schüler Petrarcas.

Mit den englischen Sonettdichtern seiner Zeit war er vertraut. Von ihm findet sich unter den Büchern, die er der Bibliothek von Edinburgh vermachte, eine eigenhändige Abschrift von Sidneys A. a. St. Nach seinen Aeußerungen zu urteilen, kannte er die Sonette von Shakespeare, Daniel, Spenser, Constable, Lodge, Drayton und Alex. Stirling. Bei seiner Verehrung für Petrarca ist es sehr verwunderlich, daß er auch mit Ben Jonson auf freundschaftlichem Fuße stand.

Uebersicht zu den Quellen von Drummonds Sonetten (nach Kastner).

Werke	Drummund Son.	Drummund Zeile	Sidney	Daniel	Shakespeare	Petrarca	Sannaz.	Bembo	Groto	Tasso	Paterno	Marino	Pontusy Td.	Ronsard	Desportes	Passerat	Bertaut	Buttet	Boscan	Garcilaso
Poems: I	1	8	A.74.6																	
	2															I.p.189				
	4					(145)														
		11	A.27																	
	5		A.(30)																	
	6								p.65											
	7		A.(25)																	
		5	A.p.187																	
	8	1—6				131.1-6														
	9			D.(49)								I.p.31			Hip.(75)					
		3	(39)																	
		14	A.p.332																	
	10															I.p.173				
	12			(30,5-14)		(233,1-4)														
	13													(I.p.27)						
		5	(83)																	
	14					(116)														
	15						p.354													
	16						p.364													
	17																			
	18		(7.20)								(p.95)									
		6	7.2																	
	19											(I.p.28)								
	22																			p.24
	24														(p.509)					
	27		(74)										B. II. Err.		1—8					
	28	5	(70)										Einl.							
	30																			
	31	12	5																p.185	
	32														(p.507)					
	33								II.p.26											
	34												p.24,1-4							
	35											I.p.76								

	45												(p.106)							
	46													(I.p.80)						
	48													(I.p.356)						
	51											(p.129)								
	54		(6)																	
	55					(113)														
Poems: II	1												(I.p.146)							
	2	1—4											(I.p.155)							
		5—7											(I.p.153)							
	3	1—8																		
	4	1—11					p.343													p.234
		12—14					p.342													
	6	1—2											I.p.154							
		—14											I.p.156							
	7																			
	8		A.p.482															(p.172)		
	9					(269)														
		3															(I.p.94)			
	10																			
	11	9—12			(Lov Comp)										(p.20)					
	12	1—8								II.p.24										
		9—14								III.p.50										
Urania or Spirituall Poems	2	9—12																		
	3														p.503					
	4														p.504					
	5												I.p.195							
	6	1—6		(7)									I.p.188							
	7												I.p.177							
Flowers of Sion	6		(11)										I.p.178							
	9												I.p.190							
	12														p.508					
	13												I.p.200							
	17												I.p.176							
	23												I.p.70							

Bemerkung: ohne Klammern = übersetzt.
mit „ = ähnlich in Idee oder Form.

Obwohl die dichterische Tätigkeit Drummonds nach 1600 fällt, so gehört er dem Charakter seiner Dichtung nach doch zu den Dichtern der Elizabethanischen Zeit, er gehört in die Linie Sidney - Ronsard - Petrarca. Die gefällige Sprache seiner Verse, wenn er auch die Ideen von fremden Mustern übernimmt, gibt dennoch seiner Dichtung poetischen Wert. Nach 1603 schrieb er keine Verse mehr; daraus schließt Kastner, Drummond habe unbewußt das Gefühl gehabt: „That his Muse was now a stranger in the land". (Dr. Works, Manch. 1913, vol. 1. p.)

Die Stellung, die Desportes unter den Franzosen einnahm, könnte man ihm unter den Engländern zuweisen. Beide nahmen die Vorlagen zu ihren Sonetten, wo sie solche gerade vorfanden. Fast ein Drittel der Dichtungen Drummonds beruht auf Uebersetzungen oder Anpassungen, sei es der Idee oder der Form nach.

Kastner hat in seinem Werke die Sonette Drummonds genau auf ihren Ursprung hin untersucht, doch möchte es noch von Interesse sein, eine übersichtliche Darstellung zu geben, um zu erkennen, in welchem ausgedehnten Maße Drummond von fremden Mustern abhängig ist. Zugleich bietet er ein gutes Beispiel für die Tatsache, wie sehr der Petrarkismus in Italien, Frankreich und England als eine einheitliche Bewegung aufzufassen ist und nur im Zusammenhang untersucht werden kann.

Die in der Uebersicht angegebenen Stellen beziehen sich auf folgende Werke:

Sannazaro, Le Opere Volgari di M. J. San. Padova, 1723.
Bembo, Rime, Venezia, 1540.
Grote, Delle Rime di L. Groto, Venetia, 1587.
Tasso, Scielta delle Rime, 1582.
Paterno, Le Nuove Fiamme di M. L. P., Lyon, 1568.
Marino, Rime di G. B. M., Venetia, 1602.
Pontus de Tyard, Erreurs Am., ed. Marty-Laveaux.
Ronsard, Oeuvres, ed. Marty-Laveaux.
Desportes, Oeuvres par Michiels, Paris, 1858.
Passerat, Les Poésies Françaises, Paris, 1880.
Buttet, Oeuvres Poétiques, Paris, ed. Jacob.
Bertaut, Oeuvres Poétiques, Paris, 1891.
Garcilaso, Obras, Madrid, 1911.
Boscan, Obras ed, W. Knapp, Madrid, 1875.
Sidney, Arcadia, ed. E. A. Baker, Ldn. 1907.

Fulke Greville, Lord Brooke.

Obwohl ein Teil der Sonette von Lord Brooke gleichzeitig mit denen Sidneys entstanden, so werden sie hier doch an letzter Stelle behandelt, da sie erst nach dem Tode des Verfassers im Jahre 1633 im Druck erschienen. Mit Fulke Greville, Lord Brooke schließt die Reihe der englischen Sonettisten; er war eine echte Renaissance-Persönlichkeit, Staatsmann, Philosoph, Höfling und Dichter. Eng mit Sidney befreundet, bildet er mit ihm und Harvey 1579 den Areopagus. Greville war allgemein geachtet, wie die Sonette beweisen, die Lok, Daniel, Davies of Hereford und andere an ihn richeten.

Seine Sammlung nannte er „Caelica", bestehend aus 110 Gedichten von verschiedener Form und Länge, davon nur 35 Sonette. Da ein Teil dieser Sonette schon aus seiner Jugendzeit stammt, aus der Zeit, als er mit Sidney am Hofe weilte, andere aber viel später entstanden, als er sich schon vom öffentlichen Leben zurückgezogen hatte, so ist es erklärlich, daß der Charakter der einzelnen Teile sehr voneinander abweicht.

In den Sonetten seiner Jugendzeit zeigt sich wohl hin und wieder der Petrarkismus, doch tritt er auch hier nicht so stark hervor wie bei den andern Dichtern. F. Gr. liebt es, Cupido, den blinden Knaben anzureden und von dessen Tun zu berichten (Son. 12. 13. 19. 20. 25. 26. 27. 28. 33. 35. 85. 86.), wie er in den Augen des Dichters Platz nimmt (Son. 12.), von seiner Mutter Venus fortläuft (13.) oder im Auge der Geliebten sitzt und den Liebenden von dort verwundet (Son. 15. 27.). In Sonett 85 sagt der Dichter Cupido Lebewohl. Caelica vergleicht er oft mit Cynthia und sich mit Endymion (Son. 17. 46; Cariteo.). Die beliebte Weise der Petrarkisten, zur Verherrlichung der Schönheit alle Schätze des Himmels und der Erde heranzuziehen, vermeidet er ganz; die so oft gebrauchten Antithesen finden sich bei ihm nur an einer Stelle: (Son. 15.)

„His heat in her chaste coldness so confoundeth,
As he that burns must freeze, who trusts must fear."

Da F G. seine Sammlung im Alter selbst zusammengestellt hat, so ist es möglich, daß er manches fortgelassen hat, nachdem der Petrarkismus überwunden war. Uebertreibungen sind bei ihm selten. (Son. 18/5. 21/9.)

„I sigh, I sorrow, I do play the fool,
Mine eyes like weather-cocks on her attend."

II. Teil:

Die systematische Betrachtung.

A. Der Gehalt der petrarkistischen Dichtung.

a. Die Grundlagen des Petrarkismus.

Um zum Verständnis der Ideen des Petrarkismus zu gelangen, muß man sich klar darüber sein, daß dieser nur eine Teilerscheinung des italenischen Einflusses ist, der das gesamte Leben des 16. Jahrhunderts in England erfaßt hatte. Langsam um sich greifend nahm dieser seinen Anfang mit dem Bekanntwerden der antiken Literatur in England. Schon früh lockte Italien mit seinen Philosophen und Dichtern die englischen Geister an. Im 15. Jahrhundert machte sich der italienische Einfluß fast nur an der Universität Oxford bemerkbar.

Duke Humphrey of Gloucester war hier der Schützer und Förderer, mit kostbaren Handschriften der Antike und der Italiener legte er den Grund zur Oxforder Bibliothek. Seinem Beispiel folgte John Tiptoff, Earl of Worcester. Dieser hatte lange Zeit selbst in Italien humanistische Studien getrieben. Sein Reichtum erlaubte es ihm, mit einem solchen Schatze von Büchern nach England zurückzukehren, daß man ihm den Vorwurf machte, er habe die Bibliotheken Italiens geplündert, um die Englands zu bereichern (Einstein, p. 25 ff.). Damit war in England der Stoff vorhanden, um dort selbst humanistische Studien treiben zu können, aber noch fehlte es an der Methode. Schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts gingen englische Gelehrte und Studenten nach Italien, doch kehrten diese meist nicht zurück. Von nachhaltender Wirkung blieb aber die Generation von Gelehrten, die am Ende des 15. Jahrhunderts in Italien methodisch gebildet, nun ihre Haupttätigkeit nach Oxford verlegten; zu ihnen zählten Thomas Linacre, William Grocyn und William Lyly.

Neben den Naturwissenschaften pflegte man besonders die Literatur, dabei erkannte man die italienische Dichtung der antiken als ebenbürtig an. Will man den Unterschied im Geiste des Mittelalters und der Neuzeit kennzeichnen, so kann man sagen: das Mittelalter lehrte Aristoteles, die Renaissance Plato, dieser beherrschte fast vollständig das 16. Jahrhundert. Ficino, der Plato ins Lateinische übersetzte, und Pico dello Mirandola waren die bedeutendsten Ver-

treter und die Lehrer der Engländer. Von diesen begeistert wuchs das neue Geschlecht in Oxford, der Heimstätte der neuen Lehre, heran. Der Kreis um Oxford wurde bald größer und fand Verbindung mit dem Hofe. Ohne die Grundlage, welche die Philosophie gegeben hatte, wäre der Fortschritt der italienischen Renaissance auf allen Gebieten in England nicht möglich gewesen. Nachdem die Philosophie den Boden vorbereitet hatte, ergriff der italienische Einfluß die Künste und das soziale Leben.

Nach Oxford wurde Cambridge von dem neuen Geiste erfaßt, ebenso der Hof und dadurch auch der Adel. Hatte der Adelige in den Zeiten des Mittelalters meist auf seiner Burg gesessen, umgeben von einer Schar seiner Getreuen und war er fast nur zum Heeresdienst vom König aufgerufen worden, so wurde jetzt seine Stellung von Grund auf anders.

Angeregt durch das Vorbild Italiens fing Heinrich VII. an, sich einen Hofstaat zu bilden. Unter seiner Regierung begann der italienische Einfluß sich in den Hofkreisen fühlbar zu machen. Heinrich war befreundet mit dem Herzog von Ferrara und Urbino; an seinem Hofe legte er hohe Aemter in die Hände von Italienern; so ist Silvestro Gigli sein Zeremonienmeister, Polydore Vergil sein Freund, Geschichtsschreiber und Berater, P. Carmeliano sein Dichter (Einstein, p. 59). Der Adelige, welcher Geltung behalten wollte, war jetzt gezwungen, oft am Hofe des Königs zu erscheinen und sich dort zu bemühen, dessen Gunst zu erwerben. Wenigstens für einen Teil des Jahres war er genötigt, seinen Wohnsitz von seiner Burg an den Hof zu verlegen. Das alte Ritterideal, der Held im Kampfgetümmel, genügte der Zeit nicht mehr. So bildete sich um die Wende des 16. Jahrhunderts ein neuer Typ in England: der Höfling. Da aber die heranwachsende Generation zu dem neuen Ideal erst erzogen werden mußte, so erwachte naturgemäß im 16. Jahrhundert ein reges pädagogisches Interesse, in dessen Mittelpunkt die Frage stand: Was ist ein Gentleman?

In zahlreichen Schriften wurden diese Fragen mehr oder weniger behandelt. Zwei extreme Meinungen standen sich hier gegenüber, zwischen denen sich die Ansichten in der verschiedensten Form abstuften. Die einen betonten für einen Gentleman die hohe Abkunft als allein notwendig, die andern hielten nur die Tugend maßgebend für den Wert eines Menschen; dazwischen standen diejenigen, welche mehr oder weniger einen Ausgleich forderten, also Ahnen und Tugend war ihre Losung. Mit Elyots Governor begann eine ganze Reihe solcher Bücher zu erscheinen:

1555 Institutions of a Gentleman.
1561 Catiglione, The Courtier, trans. by Hoby,
1563 Humphrey, The Nobles, or the Nobility,
1570 Ascham, The Scholemaster,
1576 Della Casa, Galateo, trans. by Peterson,
1586 Guazzo, The Civil Conversation,
1590 Segar, The Book of Honor and Armes,
1598 Romei, The Courtier's Academie, trans. by J. K(epers).

In diesen Werken trat das neue Ideal deutlich hervor: Universalität war das Ziel, körperliche und geistige Ausbildung wurde von einem Gentleman gefordert. Das Ideal der Ritterzeit, welches nur körperliche Geschicklichkeit und Mut im Kampfe verlangte, genügte nicht mehr. Mit ihm verband sich jetzt das Ideal des Weisen, des Gelehrten. So erstand der Renaissancemensch, der Staatsmann und Krieger, Wissenschaftler und Philosoph, Höfling und Dichter in einer Person war.

Gerade diese Bücher waren es, die den Kreisen der Hofleute die platonische Philosophie in populärer Form vermittelten. Das bei weitem beliebteste war Castigliones Cortegiano, der in den Jahren 1552—54 von Sir Thomas Hoby ins Englische übersetzt wurde und 1561 im Druck erschien. Im Cortegiano wurden alle die Themen behandelt, die für den Petrarkisten von grundlegender Bedeutung waren. Dort tauchten die Fragen auf: Was ist Schönheit? Wie verhalten sich Schönheit und Tugend zueinander? Was ist Liebe? Im 4. Buche, Kap. 52 heißt es:

„Ma, parlando della bellezza che noi intendemo che è quella solamente che appar nei corpi e massimente nei volti umani, e move questo ardente desiderio che noi chiamo amore, diremo, che è un flusso della bontà divina, il quale benchè si spanda sopra tutte le cose create, come il lume del sole, pur quando trova un volto ben misurato e composto con una certa gioconda concordia di colori dist stinti, ed aiutati dai lumi e dall'ombre e da una ordinata distanzia e termini di linee vi s'infonde e si dimostra bellissimo." (Aehnlich Bembo, Asolani, lib. 3: (bellezza) Ella non è altro che una grazia, che di proportione e di convenenza nasce e d'armonia nelle cose.") Wahre Schönheit reicht aber über das Irdische hinaus; sie ist der Abglanz der göttlichen Gnade. (Kap. 57, p. 480.) „Dico che da Dio nasce la bellezza, ed è come circulo, di cui la bontà e il centro; e però come non po esser circulo senza centro, non po esser bellezza senza bontà." Auf Grund dieser Verbindung mit dem Göttlichen ist es unmöglich, daß ein schlechter Charakter schön sein kann. Tugend und Schönheit sind beide miteinander verbunden, diese ist die Folge der Tugend. (Kap. 59. p. 484.) „Però la bellezza è il vero trofeo della vittoria dell'anima, quando esse con la virtù divina signoreggia la natura materiale, e col suo lume vince le tenebre del corpo." (Ficino in „In Convivium Platonis de Amore Commentarium, cap. 3: „Pulchritudo est splendor divinae bonitatis.") Durch die Schönheit wird im Menschen die Liebe angeregt, sie ist die Begierde, das Schöne zu genießen und auf dreierlei Weise möglich, entsprechend den drei Teilen der Seele. Liebe im gewöhnlichen Sinne ist die Sehnsucht nach der Schönheit, die in einem schönen Körper, einem schönen Gesicht als „influence of the heavenly bountifulness" (übersetzt von Hoby, p. 342 ff.) erscheint. Rein sinnlich ist die Liebe in jungen Jahren, von Vernunft geregelt ist sie in reiferen Jahren. Das höchste Glück, das „reasonable love" gewähren kann, ist ein Kuß. (Hoby, p. 355.) Die dritte Stufe der Liebe sieht immer mehr von der körperlichen Schönheit ab, an die Stelle der Augen des Körpers treten

die Augen der Seele. Dann hat die Seele alles Sinnliche verloren, sie erblickt die Ideen, den Sitz der himmlischen Schönheit.

Die Verwandtschaft dieser Gedankengänge mit denen der Dichtung Petrarcas ist offenbar. Seine Dichtung war auch nicht ohne Einfluß gewesen auf die vorhergenannten Bücher, wie diese wiederum für die Verbreitung des Petrarcismus von großer Bedeutung waren. (Lorenzetti, La bellezza e l'amore nei trattati del cinquecento, Kap. 5.) Mehr als durch die philosophische Bildung an der Universität fand durch diese Bücher, welche den Platonismus in populärer Form darboten, dieser seine starke Verbreitung in den höheren Kreisen, besonders am Hofe. So wird von Sidney erzählt, daß er auf Reisen immer den Cortegiano bei sich hatte. (Woodward, Studies, 295.) Da aber ein Gentleman sich auch in der Poesie versuchen mußte, so konnte es nicht anders sein, daß man sich dem Dichter zuwandte, der von ähnlichen Ideen beseelt war: Petrarca. Seine Dichtung wurde als die schönste und reinste Blüte der platonischen Philosophie empfunden, bewundert und bald mit Eifer nachgeahmt.

b. Der Platonismus in der Sonettdichtung.

Das Rittertum und die christliche Kirche hatten schon im Mittelalter der Frau eine besondere Stellung eingeräumt und die Frauenverehrung zu einer Art Kult erhoben. Die Frau, welche die Huldigungen des Sängers hinnahm, sollte ihn erheben und zur Tugend führen. Diese Gedanken hatte sich Petrarca ganz zu eigen gemacht. Seine Liebe zu Laura regt seine geistigen Fähigkeiten an und gibt seiner Seele Flügel, um sich von allem Irdischen befreit in den Bereich der Ideen zu erheben. Geradeauf zeigt sie ihm den Weg (245/9.), und wenn auch andere Frauen auf ihn hoffen, er weist sie ab und folgt nur ihr (C. 48. 3/3.):

„Mio, perche sdegno ciò ch'a voi dispiace,
Esser non può giammai così com'era." (19/7.)

Geläutert wird seine Seele durch sie, und wenn ihm auch hier noch manches verborgen bleibt, so wird er doch einst die Wahrheit erkennen, ihm wird es klar sein, wie oft durch Weh der Mensch zum Besseren emporgetragen wird.

„Si vedrem chiaro poi come sovente
Per le cose dubbiose altri s'avanza." (25/12.)

Sie begeistert ihn und gibt ihm den Schwung zu seiner Dichtung, obwohl er erkennen muß, daß seine Worte nicht ausreichen.

„Parrà forse alcun, che'n lodar quella,
Ch'i'adoro in terra, errante sia'l mio stile,
A me par il contrario." (209/1.)

Klagend erhebt er seine Stimme, daß ihm, nachdem die Geliebte von ihm geschieden, die Kraft fehlt, den feinen Ton zu treffen.

„Morta colei che mi facea parlare,
E che si stava de'pensier miei in cima,
Non posso (e non ho piu si dolce lima)
Rime aspre e fosche far soavi e chiare." (252/5.)

Aber dichten muß er, es ist sein Geschick, nur in der Dichtung findet er Erlösung von irdischer Qual. (C. 20. 1.) Die Verehrte soll ihm dabei Führerin sein.

„Sia la mia scorta e'nsegnimi'l cammino."

Und wohin soll sie ihm den Weg weisen?

„Gentil mia Donna, i'veggio
Nel mover de vostr'occhi un dolce lume,
Che mi mostra la via ch'al Ciel conduce;
Quest'è la vista ch'a ben far m'induce." (C. 19. 1/1.)

Seine Liebe, die in ihr Tugend und Schönheit vereinigt findet (Tr. d. Castità, 90), verleiht ihm Kraft, auch seinerseits Tugend zu üben und seine Blicke dem Himmel zuzuwenden (C. 48. 10/1.). Obwohl Tugend und Schönheit sonst leicht in Streit geraten, sind sie bei Laura beide vereinigt.

„Due gran nemiche insieme erano aggiunte,
Bellezza ed Onesta, con pace tanta." (256/1.)
„Vedrà, s'arriva a tempo, ogni virtute,
Ogni bellezza, ogni real costume
Giunti in un corpo con mirabil tempre." (210/9.)

Von hier strömt ihm die Kraft zu, dem Guten nachzustreben,

„Come s'aquista onor, come Dio s'ama,
Com'è giunta onestà con leggiadria,
Ivi s'impara; e qual è dritta via
Di gir al Ciel, che lei aspetta e brama." (223/5.)

Die Harmonie ihrer Erscheinung zieht ihn so von den vergänglichen Dingen dieser Welt ab und zeigt ihm den Weg zu Gott, zum höchsten Wesen, und läßt ihn an sein ewiges Heil denken. Wenn ihm auf dem schweren Pfade der Mut oft entfällt, so richtet er sich doch an ihr wieder auf.

„Sfòrzati al Cielo, o mio stanco coraggio,
Per la nebbia entro de'suoi dolci sdegni
Seguendo i passi onesti e'l divo raggio." (171/12.)

Obwohl der irdische Sinn immer wieder die Vernunft bekämpft, so hofft der Dichter doch auf ihren endgültigen Sieg (80/12—14.). Nachdem die Geliebte gestorben, kennt er nur noch den Wunsch, ihr folgen zu dürfen, das Irdische bleibt immer mehr hinter ihm. Sein Geist wird emporgehoben in Gefilde, in denen sie weilt (261/1.) Dort schaut er sie in größerer Schönheit als je zuvor.

„Ch'al suon de'detti si pietosi e casti
Poco mancò ch'io non rimasi in Cielo." (261/13.)

Dann verlassen ihn die Begierden, die ihn so viel gepeinigt haben.

„E le virtù che l'anima comparte,
Lascian le membra quasi immobil pondo."
(73/3; ähnlich 12/9—14.)

So lange er lebt, begleitet ihn die Hoffnung, daß er einst im Jenseits

bei ihr sein wird. Schöner als je erscheint sie ihm in der Erinnerung (278/9.). Ihr Geist umschwebt ihn, tröstet ihn und flüstert ihm zu:

„. . . Dal sereno
Ciel empireo e di quelle sante parti
Mi mossi, e vengo sol per consolarti." (C. 47. 1/9.)

Mit diesem Trost im Herzen hat der Tod für ihn keine Schrecken mehr, sondern er wird ihm zum Befreier, welcher seiner Seele die Fesseln nimmt.

„Ben vedi omai siccome a morte corre
Ogni cosa creata, e quanto all'alma
Bisogna ir leve al periglioso varco." (318/12.)

Aehnliche Gedanken, wie sie Petrarca hier zum Ausdruck bringt, fanden sich auch in den oben erwähnten Büchern, durch die der Platonismus in populärer Form in die Hofgesellschaft gelangte. Es war nur ein kleiner Schritt von einem Liebesbrief, wie sie Fullwood in seinem Buche „Enemy of Idleness" als Muster gab, zur Dichtung im Geiste Petrarcas. Der große Italiener wurde allgemein anerkannt als der „Grand Master in Love" (Einstein, p. 86; Guazzo, 210.). In seinem Geiste wuchs am Hofe eine Poesie auf, die, nachdem durch Wyat und Surrey die Form gefunden war, unter der Regierung Elisabeths plötzlich eine so gewaltige Ausdehnung annahm.

Mit platonischen Ideen schmückt Drummond seine Verse, wenn er glaubt, die Geliebte schon früher in einer andern Welt geschaut zu haben.

„My mind me told, that in some other place
It elsewhere saw the idea of that face,
And lov'd a love of heavenly pure delight;
No wonder now I feel so fair a flame,
Sith I her lov'd ere on this earth she came." (p. 6. 2/10.)

Astrophel singt: (3/12.)

„In Stella's face I read
What love and beauty be."

Sie ist ihm die Quelle der Poesie (1; 74.).

„I beg no subject to use eloquence,
Nor in hid ways do guide philosophy,
But know! that I, in pure simplicity,
Breathe out the flames which burn within my heart." (28/9.)

Auch Daniel wird durch sie zum Dichter, er muß dichten: (Del. 50/5.)

„For, being full, should I not then have spoken." (Del. 7.)

Bei Lodge ist dieser Gedanke stark von Mythologie umrankt, er sagt:

„Thou paint'st my verse with Pallas'learned flowers." (30/10.)

Oefter wird von den englischen Petrarkisten das Thema: Schönheit und Tugend berührt. Sidney sieht bei Stella beide harmonisch vereinigt.

„Who will in fairest book of Nature know
How virtue may best lodged in beauty be;
Let him but learn of love to read in thee." (71/1.)

Die Tugend hat die Gestalt der Geliebten angenommen, so daß sie

„To mortal eyes might sweetly shine in her." (25/11.)
(Aehnlich 35/8, Cupid page to Chastity.)

Keuschheit und Schönheit, die oft als Gegensätze hingestellt werden, sind in der Geliebten vereinigt.

„Chastity and Beauty, which were deadly foes
Live reconciled friends within her brow."

Auf denselben Gegensatz laufen die Vergleiche mit Venus und Diana hinaus. Wenn die Verehrte auch der Liebesgöttin an Schönheit gleich ist, so vergißt der Dichter nicht, ihre Tugend zu betonen.

„I call the Venus, Sweet! but be not wroth:
Thou art more chaste." (Flet. 22/13.)

Barnes liebt es, ihre Schönheit mit der Sonne, ihre Tugend mit dem Monde zu vergleichen (93.). In ihr findet er „the Daylight of love's delicacy" und auch „the Moonlight of her Chastity" vereinigt.

Kaum erheben sich die englischen Dichter zu der Anschauung, daß ihn die Geliebte zum Ewigen hinführt. Sidney kommt in der Höhe der Auffassung Petrarca am nächsten.

„So while thy beauty draws the heart to love
As fast thy virtue bends that love to good." (71/12.)

Einmal nimmt Sidney besonders Bezug auf Plato, dessen Lehre ihm klar geworden ist bei der Betrachtung und Bewunderung Stellas.

„That virtue, if it once met with our eyes,
Strange flames of love it in our souls would raise." (25/3.)

Die Engländer halten sich meist auf einer mittleren Linie; sie erheben sich selten zu der idealen Liebe, die zum Ewigen führt und Ewiges ahnen läßt, aber sie halten sich auch frei davon, der sinnlichen Liebe die Zügel schießen zu lassen, wenigstens in den Sonetten. Petrarca verläßt zwar selten die lichten Höhen idealer Liebe, so in C. 3. 6:

„Con lei foss'io da che si parte il Sole,
E non ei vedess'altri che le stelle;
Sol una notte; e mai non fosse l'alba;
E non si trasformasse in verde selva
Per uscirmi di bracchia, come il giorno
Che Apollo la seguia quaggiu per terra!"

Die Franzosen gehen hier in der Nachahmung Petrarcas weiter als die Engländer, bald schlagen sie ideale, bald sinnliche Töne an. Piéri sagt von ihnen: „Depuis Marot jusqu'aux derniers pétrarquisants du siècle, il chantent les voluptetés des amours réciproques et satisfaites." Piéri erklärt diese Freiheiten durch die Sitten der damaligen Zeit. Unter den vielen Stellen fällt es ihm schwer, einige „Citations tolerables" zu finden (p. 86.) Hier soll nur auf einen Fall hingewiesen werden. Wie schon in der Untersuchung von Lodges „Phillis" gezeigt wurde, beruhen mehrere dieser Sonette auf Uebersetzungen Ronsards. Die Gegenüberstellung ergibt eine oft wörtliche, fast immer den Gedanken treffende Uebersetzung.

Nur einmal weicht Lodge plötzlich ab in Sonett 34/12 und mildert so die Stelle, die auch Piéri (p. 85.) von Ronsard anführt.

„Et voudrois bien ceste nuict encore
Fust eternelle, et que jamais l'Aurore
Pour m'esveiller ne rallumast le jour."
(Am. 1. p. 12. 1.)

„And more; I wish transformed to remain
That whilst I thus in pleasure's lap did lie,
I might refresh desire, which else would die."

Barnes, der in seinen Canzonen zu P. a. P. freier wird als seine Landsleute, schickt seine Dichtung mit folgenden Versen in die Welt:

„O, Bastard Orphan! Pack thee hence!
And seek some stranger for defence!
Now 'gins thy baseness to be known!
Nor dare I take thee for mine own;
Thy levity shall be descried."

Mit Rücksicht auf die starke Strömung gegen die Petrarkisten, welche die sinnliche Liebe in ihren Sonetten feierten, durften die englischen Dichter sich nicht zu allzu großer Freiheit hinreißen lassen. Deshalb hielt die Mehrzahl von ihnen eine mittlere Linie ein, ohne sich zu der Höhe aufzuschwingen, die Petrarca erreichte.

c. Die Geliebte der Petrarkisten.

Bei der Schilderung der Schönheit der Geliebten geht die Nachahmung Petrarcas bis in die feinsten Züge. Die Sonette an Laura sind die reiche Schatzkammer, aus der die Schüler schöpfen. Von dem Glanze ihrer Schönheit, von der Harmonie ihres Wesens wird der Dichter bestürzt.

„Più volte già dir le labbra apersi;
Poi rimase la voce in mezzo'l petto.
Ma qual suon poría mai salir tant'alto?" (18/9.)

Wie könnte er auch imstande sein, Worte zu finden, die nur annähernd eine Idee ihrer Schönheit vermitteln würden, ein Tröpflein ist es nur aus dem großen Meere.

„Onde quant'io di lei parlai nè scrissi,
Ch'or per lodi anzi a Dio preghi mi rende,
Fu breve stilla d'infiniti abissi." (295/9.)

Demjenigen, der da glaubt, daß er zu weit geht in seinem Lobe, der möge selbst kommen und schauen.

„A me par il contrario; e temo ch'ella
Non abbi'a schifo il mio dir troppo umíle,
Degna d'assai più alto e più sottile." (209/5.)

Menschliche Kraft reicht überhaupt nicht aus, ihre Schönheit zu schildern (223/9.). Wohl manchmal begann der Dichter von der Geliebten in Versen zu singen, aber Geist, Hand und Feder waren bald bezwungen.

„Più volte incominciai di scriver versi;
Ma la penna e la mano e l'intelletto
Rimaser vinti nel primiero assalto." (18/12.)

Wie Petrarca, so verzweifelt auch Spenser an seinem Vermögen, der Schönheit seiner Verehrten mit Worten gerecht zu werden.

„What pen, what pencil, can expres her fill?
A greater craftsman's hand thereto doth need.
That can express the life of things indeed." (17.)

Ebenso ruft Shakespeare aus:

„O blame me not, if I no more can write!
Look in your glass, and there appears a face
That overgoes my blunt invention quite,
Dulling my lines, and doing me disgrace." (103/5.)

Obwohl die Liebe sonst beredt macht, muß Watson eingestehen: (T. of F. 21/7.)

„But beautie my tongues office did prevent,
And quite extinguished my first desire.
As if her eies had power to strike me dead,
So was I dased at her crimson die."
(Aehnlich: Spen. 3/7; Grif. 18/9; Wyat, p. 8. 2/3.)

Es bleibt deshalb dem Dichter nichts anderes übrig, als seiner Sprache ein möglichst glänzendes Gewand zu geben, sie hinauszuheben aus dem Alltäglichen, nach seltenen Bildern und hohen Vergleichen zu suchen, denn die Geliebte ist würdig des Höchsten.

„Lingua mortale al suo stato divino
Giunger non pote." (209/12.)

Wert ist sie, von den größten Dichtern besungen zu werden, und

„Se Virgilio ed Omero avessin visto
Quel Sole, il qual vegg'io con gli occhi miei,
Tutte lor forze in dar fama a costei
Avrian posto, e l'un stil con l'altro misto."
(153/1; ähnl. 154/9.)

Sie einfach schön zu nennen, genügt bei weitem nicht, auch nicht „fairest fair", wie die Engländer es zuweilen tun; sie aber als ein Geschenk des Himmels zu betrachten und sie mit der Sonne zu vergleichen, das ist Petrarcas Art.

„Chi vuol veder quantunque può Natura
E'l Ciel tra noi, venga a mirar costei,
Ch'è sola un Sol, non pur agli occhi miei,
Ma al mondo cieco, che virtù non cura.
Vedrà, s'arriva a tempo, ogni virtute,
Ogni bellezza, ogni real costume
Giunti in un corpo con mirabil tempre." (210/1.)

Sie ist die Sonne, ja noch schöner, singt der Chor der Petrarkisten dem Meister nach.

„. . . Thy beautie yeelds the sun no place
For thou excelst his beams in glories sweetness."
(Wat. T. F. 55/7; ähnl. Lod. 22/1; Flet. 25/9.)

Keine andere Frau kommt ihr an Schönheit gleich und kann sich mit ihr messen.

„L'alta beltà, ch'al mondo non ha pare." (225/12.)

Vor ihrem Glanz verschwinden die andern Frauen, wie die Sterne vor dem hereinbrechenden Tage.

„Col suo bel viso suol dell'altre fare
Quel che fa'l dì delle minori stelle."
(182/3; ähnl. 189/1.)

Solange die Welt besteht, findet sich solche Schönheit nur einmal vereinigt, in ihr.

„Questo nostro caduco e fragil bene,
Ch'è vento ed ombra, ed ha nome beltate
Non fu giammai, se non in questa etate,
Tutto in un corpo." (291/1.)

Die Engel bewundern sie, die Natur freut sich, die Blumen flehen, ihr Fuß möge sie berühren, und der Himmel heitert sich auf, wenn ihr schöner, holder Blick ihn trifft. (159/9; 129.) Schon in früher Jugend, da sie noch

„Parea chiusa in or fin candida perla", (C. 44. 6/5.)

belebte sie die Natur, und die Gestirne trauern, wenn sie sich abwendet (33.). Wohl versichern die Engländer an zahlreichen Stellen, daß die besungene Geliebte die Schönste ist, aber die anziehenden poetischen Bilder, die Petrarca gebraucht, indem er, um die Schönheit Lauras in das rechte Licht zu rücken und da ihm die Worte zu unmittelbarer Schilderung fehlen, die Wirkung ausmalt, die sie bei der umgebenden Welt auslöst, finden sich mit Ausnahme in „Emaricdulfe" nicht. Die Beteuerung, daß die Geliebte die Schönste ist, bringen sie meist in ganz schlichter Form.

„Wonder and view at Licia's picture still!
For other Love, the World hath never seen." (Flet. 10/11.)

(Aehnl. Bar. 1/8; 83/6; Lod. 39/1; Flet. 38/1; Zeph. 11/15; Sm. 18/12.) Constable sucht auf eigene Art die überlegene Schönheit seiner Diana zu zeigen: (2. Dek. 1/12.)

„So, if thou wouldst my verses' meaning see,
Expound them thus, when I my love rehearse,
„None loves like he!" that is, „None fair like me!"

Oder:

„Dearest Dear! in you
„Dwelleth the wonder of the happiest land
And all the world to Neptune's furthest strand." (4. Dek. 7.)

Licia erweckt durch ihre schöne Erscheinung die Bewunderung der Götter, über Laura freuen sich die Engel.

„The heavens beheld the beauty of my Queen;
And all amazed, to wonder thus began:
Why dotes not Jove etc." (Flet. 3/1.)

Petrarca und seine Anhänger begnügten sich aber nicht damit, daß die Geliebte schöner ist als alle anderen Frauen. In ihren Augen haben alle Dinge nur Beziehung zu der verehrten Frauengestalt, alles Edle und Schöne der belebten und unbelebten Natur hat nur Wert durch sie und trägt wiederum dazu bei, sie im Lobe zu erhöhen. Gold und Edelsteine werden zum Vergleiche herangezogen (124/9.), die Schätze Arabiens (152/12.) und Indiens (ebd.). Der zarte Schnee auf den Bergen im Sonnenlicht leuchtend weckt die Erinnerung an sie (C. 28. 4.). Beim Anblick der Blumen, vor allem der Rosen und Lilien steigt ihr Bild in seiner Seele auf (124/12; C. 28. 6.).

Ebenso eifrig sind auch die Schüler Petrarcas, alle Schätze der Erde zum Preise der Geliebten zu durchsuchen. Aus Alabaster, Gold, Porphyr und Marmor schuf die Natur Stellas Antlitz (Sid. 9.). Der Orient gab Perlen und Elfenbein, Arabien die Wohlgerüche (Dan. A. 11.). Ein Dichter sucht hier den andern an Bilderreichtum zu übertreffen. (Aehnlich Wat. T. F. 31; Lod. 8; 22; Flet 38; 52; Con. 1. Dek. 9; 10; 6. Dek. 4; Bar. M. 11; 46; 58; 71; 96; Blumen; 89; 48.)

Aber auch das Leblose reicht nicht aus, ein rechtes Bild von ihrer Schönheit zu erwecken, sie übertrifft Helena und die schönsten Frauen der Griechen und Römer (222). Laura hat den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht, als Heilige erscheint sie Petrarca.

„e con preghiere oneste
L'adoro e'nchino come cosa santa." (192/13.)

Watson bringt den Vergleich mit der Heiligen allein achtmal (Pass. Cent.), aber auch die andern Petrarkisten lieben es, die Geliebte als Heilige zu bezeichnen (Wat. P. C. 7/1; 25/11; 26/18; 29/1; 29/14; 52/8; 55/18; 76/17; Dan. D. 6/8; Con. 4 Dek. 1/4; Lod. 10/9; Bar. 28/11; 89/8; Flet. 39/1; Dr. 53/1; Spen. 22/4; 61/2; 61/7; Grif. 36/3; 39/10; Lin. 30/12; Sm. 15/14; 22/3; 30/13; Tof. 1. T. 15/10; 2. T. 7/9.).

Sobald der Dichter in der Verehrten die Heilige erblickt, erhebt sich ihre Gestalt von allem Irdischen und aller Erdenschwere befreit und erscheint ihm als Engel, besonders ihr tugendhafter Geist ruft in ihm den Gedanken wach, sie müsse vom Himmel stammen.

„Solea lontana in sonno consolarme
Con quella dolce angelica sua vista
Madonna." (212/1; ähnl. 235/1.)

Spenser besingt:

„The glorious portrait of that Angel's face." (17/1.)

und Linche klagt:

„So wretched I, whilst, with Lynceus' eyes
I greedily beheld her angel's face." (22/5.)

(Aehnl. Per. 15/2; Zeph. 20/3; Grif. 18/5.)

Das antike und das christliche Element mischen sich hier, wie das auch bei Petrarca schon vorkommt (Petr. Var. C. 1. 5/5.). Für den in der antiken Literatur Belesenen lag es sehr nahe, aus der

antiken Mythologie Bilder und Vergleiche zu wählen. So vergleicht Petrarca Laura mit Nymphen und Göttinnen.

„In qual parte del Cielo, in quale idea
Era l'esempio, onde Natura tolse
Quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
Mostar quaggiu quanto lassù potea?
Qual Ninfa in fonti, in selva mai qual Dea
Chiome d'oro si fino a l'aura sciolse?" (126/1.)

Sidney nennt Stella „Nymph of the garden." (82/1.)

„Towards Aurora's Court, a nymph doth dwell
Rich in all beauties which man's eye can see."

(37/5; Wat. P. C. 8/17; 17/5; 60/11; Sid. 82/5; Lod. 6/3; 9/5; Bar. 41/13; 72/6; 72/12; Flet. 38/1; Dr. 53/11; Sm. 9/5; 13/9; 32/10; 44/3.)

Noch beliebter ist es, die verehrte Frau eine Göttin zu nennen. Das christliche Element war aber bei Petrarca noch zu stark, so daß dieser Vergleich bei ihm nicht die Ausdehnung und den Spielraum hat wie bei seinen Schülern. In den Sonetten Petrarcas kommt diese Bezeichnung nicht vor, nur im Trionfo della morte (Cap. 1.) heißt es:

„Vatene in pace, o vera mortal Dea."

In den Sonetten spricht Petrarca wohl einmal von Lauras göttlicher Schönheit (181/12.), aber den Namen „Dea" gibt er ihr nicht.

„Ma canto la divina sua beltate:
Chè, quand'i sia di questa carne, scosso,
Sappia 'l mondo che dolce è la mia morte."

Bei den französischen Dichtern findet dieser Vergleich mehr Anwendung als bei den Engländern, während umgedreht diese den Vergleich der Heiligen mehr bevorzugen.

„The heavens did grant. A goddess she was made.
Immortal, fair unfit to 'suffer change."

heißt es bei Flet. (24/9.), oder bei Const.:

„My God, my God, how much I love my goddess."

(6. Dek. 10/1; ähnl. Bar. 61/9; Flet. 9/10; 35/14; Per. 1/1; 2/2; 5/4; Dr. 30/13; 41/12; 51/11; Spen. 22/13; Sm. 8/8; 43/10; Tof. 1. T. 12/2; Con. 1. Dek. 4/14; 16/13; Dan. D. 5/3; 10/6; Bar. 19; 64; 26; 72.)

Mit dieser Bezeichnung der Geliebten als Göttin gehen die Petrarkisten weit über ihr Vorbild hinaus, wahrscheinlich gab das Studium der antiken Mythologie hierzu die Veranlassung, wie besonders aus den zuletzt angeführten Stellen zu ersehen ist, indem die Götter und Göttinnen auftreten und die Geliebte beschenken.

Denn diese nur einfach und schlicht als Göttin hinzustellen, genügt den Dichtern nicht, sie ziehen deshalb bestimmte Gottheiten zum Vergleich heran, je nachdem, welche Eigenschaft der Verehrten sie besonders hervorheben wollen. So überstrahlt Licia noch die vollkommene Schönheit der Göttin Venus.

„Licia the Fair surpassing Venus pride,
Hath far more beauty and more grace by odds."

(Flet. 11/5 u. 8; Wat. P. C. 29/4; Dan. A. 9/9; Sid. 77/4; Bar. 19/13; Flet. 25/13; 2/14; 22/13; Lin. 2/14.)

Ihre Schönheit und ihre ablehnende Haltung, ihr kalter, unempfänglicher Sinn für das Flehen und Bitten des Verehrers läßt sie als Diana erscheinen.

„But my Diana fairer and more cruel,
Bereft me of my hart." (Wat. T. 49/9.)

(Aehnl. Dan. D. 5/4; Flet. 30/7.) Mit diesen Vergleichen scheint wohl Ronsard den englischen Petrarkisten den Weg gezeigt zu haben. In Am. 1. p. 41. 2/5 sagt er:

„Et si Paris, qui, vit en la vallée
La grand beauté dont son coeur fut épris,
Eust vu la tienne, il t'eust donné le prix,
Et sans honneur Vénus s'en fust allée."

Bei der Betrachtung so großer Schönheit gelangt der Dichter zu der Ueberzeugung, daß diese selbst nur göttlichen Ursprungs sein kann, die Götter selbst müssen die Geliebte mit allen Reizen ausgestattet haben, bei ihrer Geburt kamen die Götter, um sie zu beschenken.

„Quand au premier la dame que j'adore
De ces beautez vint embellir les cieux,
Le fils de Rhee appela tous les dieux,
Pour faire encor d'elle une autre Pandore." (Ron. Am. 1. p. 17.)

Apollo beschenkt sie mit strahlenden Augen und melodischer Stimme, Mars mit stolzer Grausamkeit, Venus mit Lächeln usw. Der ganze Olymp muß dazu beitragen, die Schönheit der Geliebten zu erhöhen. Lodge übernahm diese Weise wörtlich von Ronsard (33.), (ähnlich Bar. 19, 64. 26.)

Wie stellen nun die Petrarkisten die Schönheit in den einzelnen Zügen dar? Im allgemeinen ist dabei die sklavische Anklammerung an Petrarca ebenso deutlich. Die Dichter blicken nur auf ihn und suchen von ihm zu lernen, wie er dargestellt hat, dabei verlieren sie die Wirklichkeit aus den Augen. So kommt es, daß die von ihnen in unzähligen Sonetten verehrten Frauen alle dasselbe Bild geben, das Individuelle fehlt und damit das Lebendige an der Gestaltung. Bis in die kleinsten Züge der Beschreibung hinein folgt man dem Meister. Und wie schildert er?

„Onde tolse Amor l'oro, e di qual vena,
Per far due trecce bionde? e'n quali spine
Colse le rose, e'n qual piaggia le brine
Tenere e fresche, e die lor polso e lena." (etc. 184/1.)

oder:

„La testa or fino, e calda neve il volto;
Ebeno i cigli, e gli occhi eran due stelle,
Ond'Amor l'arco non tendeva in fallo;

Perle, e rose vermiglie, ove l'accolto
Dolor formava ardenti voci e belle;
Fiamma i sospir, le lagrime cristallo." (124/9.)

Ob Italiener, Franzose oder Engländer, alle besingen wie der Meister das Goldhaar der Geliebten.

„E le chiome, or avvolte in perle e'n gemme
Allora sciolte, e sovra or terso bionde." (163/7.)

(Aehnl. Petr. 11/5; C. 14/4; 69/1; C. 27. 4/8; C. 28. 6/13; 124/9; 126/5; 163/7; 164/7; 165/1, 157/2.) Barnes, Spenser und Tofte bringen diese Vergleiche am häufigsten, auffallend an die oben zitierte Stelle von Petr. erinnert Barnes (68).

„Would God (when I beheld thy beauteous face,
And golden tresses rich with pearl and stones)!

Spenser glaubt sich betrogen durch das Gold ihrer Flechten (37/1.):

„What guile is this, that those her golden tresses
She doth attire under a net of gold."

Gold allein scheint oft noch nicht zu genügen, um den Glanz des Haares damit zu vergleichen, deshalb steigert Lodge: (22/4.)

„And gold more pure than gold doth gild thy hair."

(Aehnlich Wat. P. C. 7/2; Sid. 103/7; Dan. A. 26; D. 36/14; Con. 1. Dek. 6/10; 4. Dek. 2/10; Lod. 9/6; 22/4; Bar. 19/12; 48/10; 58/2; 89/1; Spen. 15/11; 37/4; 73/3; 81/1; Grif. 39/1; Lin. 16/10; Tof. 1. T. 16/3; 29/1; 2. T. 21/7; 38/5.) In den Schlingen des Goldhaares fühlt sich Petrarca gefangen,

„Tra le chiome dell'or nascose il laccio,
Al qual mi strinse, Amore." (C. 14/4.)

oder, (163/7.)

„E le chiome . . .
. . . . biondi,
Le quali ella spargea sì dolcemente
E raccogliea con sì leggiadri modi
Che, ripensando, ancor treme la mente
Torsele il tempo po'in più saldi nodi,
E strinse 'l cor d'un laccio sì possente,
Che morte sola fia ch'indi lo snodi."

(Aehnlich 164/9; 165/10.) Diese waren zu verlockend, um nicht Nachahmung zu finden.

„My Lady so the while she doth assay
In curled knots fast to entangle me;
Put on her veil, to th'end I should not flee
The golden net, wehrein I am a prey."

(Con. 2. Dek. 8/5; ähnlich Ch. Tr. Buch 1/507; Dan. A. 6/10; Zeph. 17/11.)

In dem engelgleichen Gesichte (212/1; 235/1.) sieht Petrarca die kostbarsten Schätze, die Wangen erscheinen ihm wie Flammen und Rosen mit zartem Schnee verbündet. (114/5.)

„O fiamma; o rose sparse in dolce falda
Di viva neve, in ch'io mi specchio e tergo."

Aus diesem Antlitz, dessen Wangen warmer Schnee sind, leuchten ihm unter Brauen von Eben die strahlenden Augen entgegen (124/9.). Die Beschreibung der Augen und die Wirkung ihrer Blicke bilden den Kernpunkt in der Darstellung der Schönheit der Verehrten und ihrer Macht über den Dichter. Mit diesen schönen Augen, die er so sehr bewundern muß, und die ihn doch auch wieder beunruhigen, möchte Petrarca Frieden haben.

„Mille fiate, o dolce mia guerrera,
Per aver co'begli occhi vostri pace,
V'aggio profferto il cor." (19/1.)

Immer wieder besingt er die Augen, C. 7. 5/1; 36/14; C. 14/6; C. 15/5; 55/1. 9. 12; 87/13; 125/13; 140/1; 185/10; 215/9; 222/1.). Das treue Sternenpaar erblickt er am schönen Himmel ruhig heitrer Brauen, (127/5.)

„Dal bel seren delle tranquille ciglia
Sfavillan sì le mie due stelle fide."

Zu Eis erstarren ihm die Gedanken, wenn diese Schicksalssterne sich von ihm wenden.

„Ma gli spiriti miei s'agghiaccian poi
Ch'i'veggio, al dipartir, gli atti soavi
Torcer da me le mie fatali stelle." (15/9.)

(Aehnl. 124/10; C. 18. 5/8; 15/10.) Sogar die Sonne wird von Neid erfüllt beim Anblick dieser Augen, (123/5.)

„E vidi lagrimar que'duo bei lumi,
C'han fatto mille volte invidia al Sole."

(ähnlich 148/9.), und seine müde Seele trennt sich vom Herzen und strebt dem Paradiese zu, wenn er in ihre sonnigen Augen schaut,

„Mirando 'l Sol de'begli occhi sereno." (140/1.)

Neben den Augen, den Brauen, die schwarz wie Ebenholz, bewundert Petrarca den engelhaften Mund voller Perlen und Rosen und süßer Worte.

„La bella bocca angelica, di perle
Piena e di rose e di dolce parole." (167/10.)

(Aehnl. 184/5.) Die Hände Lauras übertreffen an Glanz den Schnee und das Elfenbein,

„. . . e 'l fune avvolto
Era alla man ch'avorio e neve avanza."

(148/10: ähnl. 166/9; 198/7.). Sie in ihrer Schönheit betrachtend, kommt er zu dem Schluß, daß selbst Polyklet, obwohl in der Kunst erfahren, in tausend Jahren nicht die Schönheit entdecken würde, die das Herz des Dichters schaut. (57.)

Gerade bei der Darstellung der äußeren Schönheit der Geliebten folgen die Petrarkisten ihrem Vorbilde sehr getreu, während demgegenüber der Preis ihrer Tugenden und die Schilderung ihres Seelenlebens sehr zurücktritt. Das würde nämlich eine feinere psychologische

Vertiefung voraussetzen, die aber von den Nachahmern kaum erreicht wird, sei es, daß die Besungene nur ein Scheinbild war und der Dichter der Mode wegen sich genötigt sah, in dieser Weise zu dichten, sei es, daß die Kälte der Geliebten jedes tiefere Verhältnis ausschloß und keine echte Liebe das Gemüt des Dichters von Grund aus durchzog.

In dem engelgleichen Gesicht (Per. 15/2; Zeph. 20/3; Spen. 17/1; Grif. 18/5; Lin. 22/5.) sehen die Petrarkisten Rosen und Lilien vereinigt,

„O rose and lilies! in a field most fair,
Where modest white doth make the red seem pale." (Fl. 52/7.)

Die schönen Augen (Wat. T. 51/13; Dan. D. 50/5; Lod. 27/1. 11; 32/2; Bar. 45/12; Zeph. 43/1; Spen. 7/1; 16/2; 24/6; Grif. 41/4; Sm. 24/3; Sh. 83/13.) werden als Sterne gepriesen (Wat. P. 21/12; 65/13; Sid. 26/14; Dan. A. 11/3; 12/7. 9; D. 28/1; Bar. 34/4; 95/11; Flet. 38/5, 43/1; Grif. 39/3; Tof. 1. T. 29/2; 3. T. 22/ 4.) oder der Sonne gleichgestellt (Sid. 8/9; Con. 7. Dek. 1/9; 3/1. 5; Lod. 8/1; 27/5; Bar. 34/5; 46/1. 13; Flet. 45/5; 12; Zeph. 17/8; Dr. 30/9; Lin. 31/3; Sh. 49/ 6.)

Oft wurden diese Bilder nicht einmal einzeln gebraucht, sondern zu gleicher Zeit, so singt Barnes: (34/5.)

„My Mistress' Eyes! mine heaven's bright Sun and Moon!
The Stars by which, poor Spepherd, I, am warned
To pin in late, and put my flocks out soon."

und Sidney: (8/9.)

„. . . Stella's joyful face;
Whose fair skin, beamy eyes, like morning sun on snow."

Constable sieht auf den Wangen seiner Diana Blumen, (7. Dek. 1/9.)

„The cheeks contain choice flowers; thy eyes two suns."

Aber damit nicht genug, die Zähne mit Perlen zu vergleichen (Wat. P. 54/14; Sid. 9/5; 32/10; Dan. A. 11/4; Bar. 48/11; Flet. 52/6; Dr. 8/11; Spen. 15/9; 81/10.), die Farbe der Hände mit Elfenbein (Dan. A. 11/5; Lod. 39/7; Flet. 38/7; Con. 2. Dek. 9/2; Per. 13/8; Grif. 39/6; Tof. 1. T. 30/6; 3. T. 19/1; 30/1.); ihr süßer Atem kommt dem Duft der Köstlichkeiten Aarabiens gleich, und das zarte Erröten der Geliebten erinnert an das Emporsteigen von Aurora. Wie sie schwebend dahergeht, leicht im Gang wie die Göttin Thetis, da wird es Daniel klar, daß sie alle diese Kostbarkeiten noch weit übertrifft (A. 9.),

„Restore thy treasure to the golden ore!
Yield Cyntherea's son those arks of love!
Bequeath the heavens, the stars that I adore!
And to the Orient do thy pearls remove!
Yield thy hand's pride unto the ivory white!
To Arabian odour give thy breathing sweet!
Restore thy blush unto Aurora bright!
To Thetis give the honour of thy feet!"

Im allgemeinen legen sich die englischen Petrarkisten in der Schilderung der körperlichen Reize dieselbe Zurückhaltung auf wie

der Meister, und wenn die Schranken einmal durchbrochen werden, so ist das auf den Einfluß der italienischen und französichen Schüler Tebaldeos zurückzuführen, d. h. der Petrarkisten der ersten und zweiten Periode, die die sinnliche Liebe verherrlichen. Piéri sagt dazu: „L'amante de Laura n'ose pas risquer un regard indiscret sur la gorge de sa maîtresse et décrire par l'imagination ses beautés cachées. Nos poètes ne craignent pas de déshabiller, pour ainsi dire, leurs amantes et de tracer leur portrait de la tête aux pieds." (p. 112.) In dieser Richtung geht Barnes von den englischen Dichtern am weitesten (C. 3; dazu Flet 6/1), er bekannte sich deshalb auch nur ungern zu seiner Dichtung, wie aus dem Vorwort zu ersehen ist, in welchem es heißt: „The Author is unwilling, as it seemeth, to acknowledge them, for their levity."

Trotz allen Bemühens, die Schönheit der Geliebten vollkommen darzustellen, gebricht es Meister wie Schülern an Kraft, denn ihr wahres Bild ist göttlichen Ursprungs.

„Ma certo il mio Simon fu in Paradiso,
Onde questa gentil Donna sie parte:
Ivi la vide, e la ritrasse in carte,
Per far fede, quaggiu del suo bel viso."

Vor einem solchen Bilde, das seine Entstehung einer göttlichen Hand verdankt, steht auch Fletcher bestürzt: (15.)

„I stood amazed, and saw my Licia
Fairer than Phoebus in his brightest pride;
Set forth in colours by a hand divine,
Where naught was wanting but a soul to guide."

d. Der Eindruck der Schönheit auf den Dichter.

Die Erscheinung der Geliebten, welche vom Himmel mit allen Schönheiten und Reizen ausgestattet ist, verwirrt den Dichter im ersten Augenblicke (118/5.), er kann nicht los von diesem Anblick, unwiderstehlich, gegen seinen eigenen Willen, der sich vergeblich auflehnt, wird er zu dieser auf die Erde niedergestiegenen Göttin hingezogen, sein Innerstes ist erschüttert und kommt nicht mehr zur Ruhe, seitdem ihr Blick ihn getroffen hat. Genau erinnert sich Petrarca noch des Tages, da er sie zum ersten Male sah, ein Wendepunkt ist es in seinem Leben, der Beginn der Freude und der Qual zugleich.

„Era 'l giorno ch'al Sol si scolorano
Per la pietà del suo Fattore i rai,
Quand'i'fui preso, e non me ne guardai,
Chè i be'vostr'occhi, Donna, mi legaro." (3/1.)

Der Umschwung seines Innenlebens ist so stark, daß er annehmen muß, eine überirdische Macht habe in sein Leben eingegriffen. Amor, der Knabe, mit Pfeil und Bogen bewaffnet, hat ihn verwundet (118/5). In den Augen, von deren Glanz der Dichter

betäubt ist, hat der Liebesgott seinen Platz genommen (112/9; 121/7; 128/9; 133/7.) und ihn zum Opfer ausersehen. In einem unbewachten Augenblick hat er den Pfeil gesandt (72/4; 118/8; 203/4.)

„Era la mia virtute al cor ristretta,
Per far ivi e negli occhi sue difese;
Quando 'l colpo mortal laggiu discese,
Ove solea spuntarsi ogni saetta." (2/5.)

Den Liebesgott zu fliehen, ist vergebliche Mühe, denn schon hat dieser ihm mit einem glühenden Liebespfeil das Herz durchbohrt, (203/4.)

„E benche 'l primo colpo aspro e mortale
Fosse da sé; per avanzar sua impresa,
Una saetta di pietate ha presa;
E quinci e quindi 'l cor punge ed assale."

Die verhängnisvollen, giftigen Pfeile (62/8) haben das Herz des Liebenden so schwer verwundet, daß es für ihn keine Heilung mehr gibt. Sein Herz wird von der Glut der Liebe verzehrt, so daß er nach und nach dahinsiecht (169/2—4; 185/5; 86/3.). Jede Hoffnung muß er aufgeben, die Funken jemals zu löschen, Tausende von Tränen bleiben ohne Wirkung, Feuer und Zunder in seinem Herzen vermehren seine Qual mehr und mehr. (C. 13/7.)

„Per lagrime, ch'io spargo a mille a mille
Conven che'l duol per gli occhi si distille
Dal cor, c'ha seco le faville e l'esca;
Non pur qual fu, ma pare a me che cresca."

Sein ganzer Körper wird in Mitleidenschaft gezogen; es ist ihm, als hätten die Flammen ihn schon ganz ergriffen (16/4; 129/14; 132/12; 170/1; 185/8; 228/9; C. 31.5/5.). Wie sehr sich auch die Vernunft dagegen auflehnen will, es ist alles vergeblich, lange hat die Vernunft Wunsch, Begierde und Willen bekämpft,

„La voglia e la ragion combattut'hanno
Sette e sett'anni." (80/12.)

aber sie mußte der Allgewalt der Liebe erliegen und ist tot. (C. 20. 2/10.)

„E la ragione è morta
Che tenea 'l freno; e contrastar nol pote."

In getreuer Nachahmung des Meisters befinden sich auch hier die englischen Sonettdichter. Der erste Anblick der Schönen ist ihnen unvergeßlich und der Beginn von Freude und Leid.

„My grief began, fair Saint, when first I saw
Love in those eyes, sit ruling with disdain.
Whose sweet commands did keep a world in awe:
And caused them serve, your favour to obtain." (Flet. 39.)

Nur Sidney macht dabei eine Ausnahme, betont er doch an verschiedenen Stellen, daß er sich gegen die sklavische Nachahmung auflehnt. Nicht der erste Anblick, sondern der langsam erkannte Wert erweckt in ihm die Liebe. (Sid. 2.)

„Not at first sight, nor with dribbed shot,
Love gave the wound, which while I breathe, will bleed:
But known worth did in mine of time proceed,
Till by degrees, it had full conquest got."

Aber dann folgt er doch wieder den Spuren des Meisters. Er sieht in Stellas Gesicht Amor, „he perched himself in Stella's joyful face." (8/8.). Als Bogen nimmt er Stellas Brauen, und in ihren Augen hat er seine Pfeile.

(Nature.)

„Of Stella's brows, made him two better bows;
And in her eyes, of arrows infinite."*)

In den Augen der Verehrten nimmt Amor seinen Sitz, um von hier aus den Dichter, der ihn verachtet und verspottet, zu verwunden (Wat. T. 1; 2; Pet. 2/8.). Oft hat sich Amor auch dort verschanzt,

„. . . the boy did fly away for fear
To Licia's eyes, where safe entrenched he lay." (Fl. 13/7.)

und sucht von da aus das Herz des Gegners zu erobern und in Flammen zu setzen. Gegen einen solchen Feind kann sich der Liebende nicht schützen, unrettbar ereilt ihn die Wunde.

„Fly! Fly! my friends; I have my death wound, fly!
See there that boy!" (Sid. 20/1.)
„But from a clear bright eye, one Captain blind
With men in golden arms, and darts of gold;
Wounded my heart, and all which did behold!"

(Bar. 60/11; ähnl. Sid. 2/1; 20/13; Con. 5. Dek. 2/1 u. 9; Per. 2/8; Lin. 1/1; Sm. 36/1; Tof. 2. T. 28/7.) So bewirkt Amor, daß die Flammen im Herzen des Liebenden lodern und wüten (Wat. T. 18/7; P. 64/16; Sid. 28/13; 72/4; 81/11; Dan. A. 3/7; Con. 5. Dek. 3/13; 6. Dek. 6/9; 8. Dek. 5/3 u. 10; 37/9; Bar. 28/4; 77/5; 85/14; Flet. 41/5 Dr. 40/9; Spen. 22/11; Grif. 8/9; Lin. 34/12; Sm. 17/7; Tof. 1. T. 15/8; 2. T. 12/8; 30/1 u. 10; 3. T. 36/2.). In seiner Not fleht der Dichter um Hilfe,

„To quench the flames from my heart's Aetna streaming." (Lod. 2.)

Wie bei Petrarca sind Tränen vergeblich, um die Flammen der Liebe zu löschen, im Gegenteil, sie vermehren die Glut wie Oel das Feuer, deshalb ruft der Gequälte in Verzweiflung aus: (Bar. 42/9.)

„Cease, floods! and to your channels, make recoil!
Strange floods, which on my fire burn like oil."

Für ihn gibt es keine Rettung mehr, denn sein ganzes Wesen wird nun von der Glut ergriffen, seine frühere Natur ist von Grund aus verändert.

„Changed is my nature in me; where before
I like was to a chilly freezing ice;
I now a flame am, burning inward sore:
And such a flame that burneth in such wise

*) Thyard, Err. Am. I. 26.

That if Love and my Mistress take no care
For this my hurt, my soul must quickly die."

(Tof. 1. T. 34/1; ähnl. Wat. P. 25/8; 56/18; Sid. 25/14; 35/5; 56/14; 59/2; 68/7; 89/14; Dan. A. 6/3; 24/12; D. 42/5; Con. 1. Dek. 2/11; Lod. 21/13; 8/9; 33/5 u. 13; Bar. 18/7; 36/13; 42/10; 87/1; 100/3; Per. 9/5; 19/9; Spen. 30/1. 5 u. 7; Lin. 14/5; 35/3; Sm. 13/6; Tof. 1. T. 34/3; 2. T. 17/1; 29/8; 3. T. 3/5; 8/7; Sh. 109/2; 115/4.) Die Sehnsucht nach der Geliebten kommt jetzt in dem Dichter nicht mehr zur Ruhe,

„My chaste desires, the ever-burning tapers,
Enkindled by her eyes celestial fires." (Dan. D. 54/3.)

Ohne noch ein Hindernis zu bieten, steht der Weg zum Herzen des Liebenden für Amor offen (Petr. 3/10.). Nachdem die Augen lange Zeit unter dem Feuer des Liebesgottes gestanden haben, ist der Bedrängte gezwungen, die Tore seines Herzens zu öffnen.

„Whole armies of thy beauties entered in.
And there (heart) long since, Love thy Lieutenant lies:
My forces razed, thy banners raised within." (Sid. 36/4.)

Durch den Krieg, den Amor gegen ihn geführt hat, fühlt sich Petrarca besiegt; das schöne Antlitz hat ihn bezwungen, das er nun gemalt in seinem Herzen trägt und vor sich sieht, wohin er schaut. (75/5.)

„Ma 'l bel viso leggiadro, che dipinto
Porto nel petto, e veggio ove ch'io miri, mi forza."

Nachdem es so weit mit ihm gekommen ist gegen seinen Willen (75/8), und die Vernunft tot ist, welche die Zügel hielt (C. 20. 2/10.), bleibt ihm nichts anderes zu tun übrig, als sich willig in die Botmäßigkeit der Siegerin zu begeben und von ihr Joch und Ketten auf sich zu nehmen.

„Dissi: oimè! il giogo e le catene e i ceppi
Eran più dolci che l'andare sciolto." (68/10.)

Er beteuert jetzt seine Liebestreue und sein ungeheucheltes Herz. Um den Seelenfrieden wiederzuerlangen, bietet er ihr sein Herz an, um sie zu versöhnen.

„Mille fiate, o dolce mia guerrera,
Per aver co'begli occhi vostri pace,
V'aggio profferto il cor." (19/1.)

Falsche Hoffnung würde andere Frauen betrügen, die auf sein Herz hofften (19/5.), denn das Bild der Geliebten hat sich so tief in sein Herz eingeprägt, daß es nie wieder daraus entfernt werden kann.

„Prima poría per tempo venir meno
Un'immagine salda di diamante,
Che l'atto dolce non mi stia davante,
Del qual ho la memoria e'l cor si pieno." (85/5.)

Zu welcher Zeit es auch immer sei (86/6.), ob arm, ob reich, in stiller Nacht, in langen oder kurzen Tagen, in der Hölle oder im

Himmel, in nahen oder fernen Landen, stets wird er in seiner Treue beständig sein (113.). Durch sein Auge, meint Constable, kann die Geliebte in sein Herz sehen und dort ihr Bildnis entdecken,

„So Love, too weak by force thy heart to taint,
Within my heart thy heavenly schape doth paint;
Suffering therein his arrows to abide,
Only to th'end he might, by witches'art,
Within my heart, pierce through thy picture's side;
And through thy picture's side, might wound my heart."

Den Ehrenplatz im Herzen des Liebenden soll sie immer behalten, dort soll sie regieren „in sovereign place." (Zeph. 14/7.) Sogar Shakespeare folgt hier, wenn auch nicht bewußt, Petrarca.

„Mine eye hath play'd the painter and hath stell'd
Thy beauty's form in table of my heart."

(Sh. 25/1; ähnl. Wat. T. 45/5; 46/1 u. 11; Con. 1. Dek. 5/2; Flet. 6/9; Zeph. 14/5; Spen. 45/3; Tof. 3. T. 17/8.). Aus seinem Herzen wird natürlich ihr Bild,

„Thing so divine to view of earthly eye," (Spen. 45/6.)

niemals verschwinden, denn seine Treue ist echt, und Heuchelei liegt ihm fern. Unfaßlich ist es ihm, daß sie glauben könne, er heuchle.

„Hard-hearted Mistress ! Canst thou think I feigned?
That I with fancies vain, vain woe repeat?" (Bar. 100/11.)

Lodge steigert noch „a faith unfeigned true" (32/9.), und Griffin bittet Fidessa (36/1.),

„O let my heart, my body, and my tongue
Bleed forth the lively streams of faith unfeigned!
Worship my saint, the gods and saints among!"

(Aehnl. Dan. A. 14/1; 25/1; D. 55/1; Zeph. 40/10; Lin. 38/5.)

Um seine Treue zu bekräftigen, bietet der Dichter in voller Nachahmung seines Vorbildes seiner Göttin sein Herz an, das er ihr als Opfer darbringt, indem er sie als den Tempel der Liebe ansieht.

„As Sacrifice unto a goddess bright,
My heart I offered with devotion great:
Thinking that She, Love's Temple had been right."

(Tof. 3. T. 33/1; ähnl. Wat. 33/10; 46/11; Sid. 59/8; Flet. 6/13; 19/5; 39/11; Tof. 3. T. 18/6.)

e. Der Eindruck der Bitten auf die Geliebte.

Aber alle diese Beteuerungen der Liebe und der Treue sind umsonst. Wenn Petrarca Lauras Schönheit auch noch so gepriesen hat und sie deswegen sogar unter die Götter versetzt, so ist es ihm doch keineswegs möglich, ihr Herz zu rühren und Gegenliebe zu finden. Sie ist unerbittlich und unempfänglich, und nur er ist ein Opfer des Liebesgottes. In dieser Darstellung stimmen alle

englischen Nachahmer mit Petrarca überein. Die besungenen Frauen bleiben alle kalt und unerbittlich, Amor vermag sie nicht zu verwunden. Damit erscheint sie dem Dichter in einem ganz andern Bilde, Wolken vertreiben den Sonnenschein, der von ihr ausging, und der dem Liebenden die Welt so schön machte. Laura kümmert sich nicht um die Ehre, besungen zu werden, sie fürchtet nicht die Schlingen und Netze der Liebe.

„Vera donna, ed a cui di nulla cale
Se non d'onor che sovr'ogni altra mieti;
Nè d'Amor visco temi, o lacci o reti;
Nè'nganno altrui contra'l tuo senno vale." (225/5.)

Verzweifelt sucht der Dichter nach Bildern, um ihre Kälte anschaulich zu machen, aber einfache Bilder genügen dabei nicht, er ist gezwungen, ins Hyperbolische zu gehen. Die ‚fredda onestate" (Tr. d. Cast. 67.) macht sie unfreundlich und kalt, kalt wie Eis, das kein Flehen auftauen kann (120/1.), selbst an Sommertagen verschwindet das Eis nicht aus ihrem Herzen (181/4.). Ihrer Schönheit ebenbürtig ist ihr Stolz, dem es mißfällt, sich andern gefällig zu zeigen (138/7.).

Ed ha sì egual alle bellezza orgoglio,
Che di piacer altrui par che le spiaccia."

Schuld ist an diesem Verhalten ihr hartes Herz (184/4.), hart ist es wie Diamant (138/10). Diese Hartherzigkeit, ihr wildes und grausames Wollen steht in scharfem Gegensatz zu ihrer süßen, demütigen und engelhaften Gestalt. (226/1.)

„Aspro cor e selvaggio e cruda voglia
In dolce, umile, angelica figura."

Wie ein wildes Tier erscheint sie ihm (C. 27. 3/3.) mit einem Tigerherzen (119/1.), wie eine süße Kriegerin (19/1.) und eine stolze, geliebte Feindin (216/2.). In dem Begriff Feindin liegt die höchste Steigerung nach dieser Seite hin, entsprechend dem Begriff Göttin zur Veranschaulichung ihrer vollkommenen Schönheit. Von seiner Feindin hofft er vergeblich, Ruhe in seinem Leiden zu erlangen.

„Non spero del mio affanno aver mai posa,
Infin ch'i'mi disosso e snervo e spolpo:
Oh la nemica mia pietà n'avesse!" (162/9.)

Erbarmungslos führt sie Krieg gegen ihn, und vergeblich wendet er seine Blicke, um irgendwo Hilfe zu erspähen (84/1.). Krieg ist sein Zustand, voll Angst und Trauer ist sein Herz (131/7), er ist gezwungen, ein Leben zu führen, wie einer, der auf dunklem Pfad verschlagen, umherirrt.

„In tal paura e'n sì perpetua guerra
Vivo, ch'i'non son più quel che già fui;
Qual chi per via dubbiosa teme ed erra." (214/12.)

War es möglich, bei der Schilderung der Verehrten Schritt für Schritt die Nachahmung Petrarcas nachzuweisen, so ist auch von Sidney bis zum kleinsten englischen Petrarkisten hin die stolze,

kalte und grausame Schöne des Italieners ein getreues Vorbild gewesen. Hier finden sich dieselben Steigerungsgrade wie dort. In bescheidenen Tönen fängt diese Darstellung an. Watson meint, die Geliebte besonders um Verzeihung bitten zu müssen, wenn er sie unfreundlich nennt. (T. 54.)

„Blame me not deer loue though I talke at randon.
Terming thee scornfull, proud, unkind, disdainful,
Since all I doe cannot my woes abandon,
Or ridde me of the yoake I feele so paine-full.
If I doe paint thy pride or want of pittie,
Consider likewise how I blase thy beautie."

(Aehnl. Sid. 47/13; 62/2; Wat. T. 54/2; Bar. 101/9; Flet. 31/10; Con. 7. Dek. 8/14; Dan. D. 36/12; 51/13; Grif. 9/9; 9/13; Lin. 29/14; 36/11; 37/7; Sm. 4/12; 18/14; 34/10; Tof. 1. T. 33/5; 2. T. 4/2; Sh. 139/1.)

Oft sieht sich dabei der Dichter gezwungen, um die Wirkung zu erhöhen, der Unfreundlichkeit die Schönheit entgegenzusetzen „fair but unkind". (Dan. D. 5/7; 6/13; Per. 17/1; Spen. 56/1; Grif. 44/3; Lin. 9/1; Sm. 42/4.)

Obwohl das Herz des Dichters in Flammen steht, bleibt sie kalt, sie kümmert sich nicht darum, ob er leiden muß.

„My Love is like to ice, and I to fire;
How comes it then that this her cold so great
Is not dissolv'd through my so hot desire,
But harder grows the more I her entreat?" (Spen. 30/1.)

Ein unerklärliches Wunder deucht es ihn, daß das Feuer in seinem Innern immer größer wird, je mehr ihr Herz von Eis erstarrt. (Spen. 30/9.) Die Kälte der Geliebten schreckt aber auch Amor ab. Ihre schöne Haut, die strahlenden Augen, die wie die Morgensonne auf dem Schnee glänzen, betrogen den zitternden Knaben, der da meinte, von so reinem Lichte müßte Wärme ausgehen. (Sid. 8/12.)

„But she most fair, most cold, made him thence take his flight,
To my close heart; where some firebrands he did lay,
He burnt un'wares his wings, and cannot fly away."

(Aehnl. Dan. D. 44/8; Flet. 3/12; 42/2; Dr. 58/13; Spen. 55/8; Tof. 2. T. 14/3; 3. T. 5/11; 19/3; Wat. P. 3/5; 43/7; Wyat, p. 24.)

Ueber ihre Kälte zu klagen, ist vergeblich, eitel ist es, ihr Verse zu widmen, sie antwortet doch nicht, nicht einmal mit einem einzigen freundlichen Wort. Die Felsen würden ihn noch eher erhören, denn diese antworten wenigstens mit einem Echo. Sie aber schweigt. Warum?

Hath Pride, or Nature, bred this fault in thee?
Nature and pride have wrought in these evils:
For women are, by Nature, proud as devils!" (Bar. 74/12.)

Die Wolke des Stolzes verdunkelt ihr schönes Licht (Spen. 81/7.), und bittend wendet sich der Liebende an sie, den Stolz abzulegen und die Seiten ihres Wesens zu pflegen, die sie unsterblich machen.

(Spen. 27/13; ähnl. Sid. 31/11; Dan. A. 15/11; 26/9; Wat. T. 7/10; 25/12; 28/12; 31/6 u. 8; 32/13; 54/2 u. 5; Bar. 92/14; Dr. 29/3; 52/12; Spen. 2/9; 10/9; 25/5; 27/13; 33/12; 38/9; 58/13; Sh. 104/14; 141/12.)

Da aber die Geliebte in Ablehnung verharrt, und ihren Stolz nicht ablegen will, so kann der Dichter nicht anders, als sie grausam zu nennen.

„Now either thou must prove th'unkindest one
And as thou fairest art, must cruelest be!
Or else, with pity, yield unto their moan!"

(Grif. 9/9; ähnl. Dan. A. 4/13; 9/12; 11/11; Wat. T. 42/12; 45/13; 49/9; Bar. 18/12; 36/6. 12; 80/12; 86/12; 87/3; 94/12; Lod. 14/6; Con. 5. Dek. 2/2; 7. Dek. 1/7; Dan. D. 6/1; 42/10; 51/10; Per. 3/7; 7/9; Zeph. 40/15; Dr. 52/7; Spen. 20/9; 25/7; 41/2; 42/1; 45/9; 49/1; 55/2; 56/1; 57/11; Grif. 18/7; 30/5; 33/3, 7; 44/13; 59/5; 60/13; 61/6; Lin. 6/4; 11/1; 12/4; 16/8; 38/10; Sm. 11/2; 15/14; 18/14; 32/3; 42/11; Tof. 1. T. 6/5; 12/5; 23/6; 27/7; 33/2; 2. T. 4/9; 13/11; 31/2; 3. T. 18/1; 19/11; 22/5; 33/10; 37/11; Sh. 140/1; 149/1; Wyat. p. 11. 2/1; p. 14. 1/1.)

Der Gegensatz ihrer Grausamkeit und Schönheit wird oft zusammengefaßt in die Bezeichnung „cruel fair". (Dan. A. 4/12; 21/6; 24/14; Flet. 44/1; Con. 5. Dek. 2/2; Dan. D. 8/8; 10/2; Spen. 46/2; 49/1; 53/5; 55/4; Grif. 7/5; Tof. 2. T. 13/1.)

Das grausame Verhalten der Geliebten ist aber leicht zu erklären, denn sie hat ein hartes Herz. (Dan. A. 7/12; 11/13; Bar. 28/3, 14; 100/11; Lod. 3/9; Dan. D. 51/8; Spen. 18/6; 32/6; Grif. 17/10; 40/15; 61/5; Lin. 35/4; Tof. 2. T. 1/6; 2. T. 13/11; 38/3; 3. T. 22/5; 37/4; Wat. P. 36/14; 46/3; Zeph. 10/10; Grif. 19/6; 23/3.) und (Dan. D. 43/9.)

„. . . nought, the rock of that hard heart can move."

Das Herz, dessen Härte Petrarca mit der des Diamanten vergleicht, denken sich die englischen Sonettisten aus Feuerstein. Wohl muß Daniel ihr Gesicht preisen, aber ihr Herz?

„I praise her face, but blame her flinty heart."

(Dan. A. 4/3, 13; 7/4; 15/10; 18/12; Wat. T. 38/14; Bar. 25/14; 87/6; Flet. 8/3; Con. 3. 10/5; Dr. 52/13; Spen. 18/14; Gr. 52/14; 55/9.)

Barnes vergleicht sogar ihr Herz mit einem Amboß, auf dem seine Treue gehämmert wird.

„But from these eyes, through force of thy sun's blaze,
Rain tears continuel, whiles my faith's true steels,
Tempered on anvil of thine heart's cold Flint,
Strike marrow-melting fire into mine eyes." (24/3.)

und Linche ruft aus: (9/1.)

„O were thou not much harder than a flint,
Thou hadst ere this, been melted into love!
In firmest stone, small rain doth make a print:
But seas of tears cannot thy hardness move."

Diese Hartherzigkeit, die sich bei der Geliebten bis zur Grausamkeit steigert, läßt bei dem Verehrer bald keinen Zweifel mehr, daß sie ihn tyrannisieren will, denn ein Lächeln würde genügen, seine Verzweiflung zu zerstreuen.

„A smyle of her should force dispaire to vanishe:
But she is bent to tyrannize upon me." (Wat. T. 38/38.)

Aber es wäre noch zu milde von ihr gedacht, sie als Tyrannin hinzustellen, die bemüht ist, zu regieren, sie ist vielmehr seine Feindin und eine Kriegerin (Dan. A. 8/3; 11; Bar. 11/5; Lod. 32/10; Spen. 44/10; 57/1; Tof. 1. T. 23/5; 33/9/; Wat. P. 41/11, 18; Wyat, p. 14. 1/1.), die auf seine Vernichtung ausgeht und keinen Frieden mit ihm schließen will.

„Sweet warrior! when shall I have peace with you?"

ruft Spener aus. Seine Kräfte sind zu sehr geschwächt, um noch länger auszuhalten; sein Herz ist schon von tausend Pfeilen durchbohrt. Glaubt die Geliebte vielleicht, durch diesen Krieg Ruhm zu erlangen? (Spen. 52/11.)

„What glory can be got,
In slaying him that would live gladly yours
Make peace therefore, and grant me timely grace,
That all my wounds will heal in little space."

Vollständig von ihr besiegt, hat der Liebende nur eine Bitte: (Sid. 39/7.)

„O make in me those civil wars to cease!
I will good tribute pay if thou do so."

(Dr. 63/2; Spen. 11/3; 44/5; Lin. 7/7; Sh. 35/12; Wat. P. 41/13; 64/5; 85/5.)

f. Der Seelenzustand des Liebenden infolge der ablehnenden Haltung der Geliebten.

In der Betonung der Gegensätze sehen die Petrarkisten ein besonderes Mittel, ihrer Dichtung eine starke Wirkung zu verleihen. Diese Verteilung von Licht und Schatten, von Kälte und Wärme bringen die Dichter vom größten bis zum kleinsten zunächst in der Darstellung und Beschreibung der Geliebten zum Ausdruck. Dabei erreicht der Kontrast seinen höchsten Punkt in den beiden Begriffen „Göttin" und „Feindin". Ihr Blick, der den Dichter einmal belebt, wie die Strahlen der Sonne die Natur, aber auch niederschmettern kann mit dem Blitz der Augen, ruft natürlich in Petrarca Zustände hervor, die sich unvereinbar gegenüberstehen und einen ständigen Wechsel der Gemütslage hervorrufen, die wiederum in der Sprache der Petrarkisten nach eigenartigen Wendungen sucht. Diese Gegensätze zeigen sich auch in der Stellung der beiden Personen zueinander. Die Schönheit und Majestät der verehrten Dame ruft in dem Dichter das Gefühl der Unwürdigkeit wach, nach einem so hohen Ziele zu streben. Die dadurch bewirkte demütige Haltung des Liebenden trägt mit dazu bei, die Geliebte noch mehr empor-

zuheben. Von dem Wunsche, die Verehrte sein Eigen zu nennen und von den Qualen, die ihr Verhalten in ihm hervorruft, ringt sich Petrarca durch zu der beschaulichen Betrachtung, die ihm in diesem kummervollen, kurzen Dasein ihr Anblick verleiht, gleichwie die Seligen Gott anschauen im ewigen Leben.

„Siccome eterna vita è veder Dio,
Nè più si brama, nè bramar più lice;
Così me, Donna, il voi veder, felice
Fa in questo breve e frale viver mio." (158/1.)

Ehe er aber diese Höhe erreicht, muß er manchen harten Kampf bestehen, Jahre gehen dahin, und immer noch trägt er die verzehrende Sehnsucht in seinem Herzen. Sein Zustand erscheint ihm wie Flammen im Frost. (97/3.)

„Ma quando avven ch'al mia stato ripensi,
Sento nel mezzo delle fiamme un gelo."

Die Harmonie seines Wesens hat er verloren, disharmonisch klingt es in seinem Innern. Der plötzlich und oft wechselnden Gemütsstimmung verleiht der Dichter in Antithesen sprachlichen Ausdruck. (104/1.)

„Pace non trovo, e non ho da far guerra;
E temo e spero, ed ardo e son un ghiaccio;
E volo sopra'l cielo, e giaccio in terra;
E nulla stringo, e tutto'l mondo abbraccio."

Unter ihrem Blicke wird er zu Schnee vor der Sonne, zu Wachs in Glut oder zu Nebel vor dem Winde (103/1.). Ihre engelhafte Gestalt, die ein Tiger- oder Bärenherz in sich schließt, wirbelt ihn umher zwischen Lachen und Klagen, zwischen Furcht und Hoffnung (119/1; ähnl. 145/1; 149/5; 184/14.). Bitteres wird ihm süß und die Klage zur Freude, sein Herz wird so leicht von Flammen verzehrt, als wäre es Schwefel und Zunder (142.). Nach Frieden suchend irrt er umher, aber vergeblich ist sein Bemühen in dieser Welt.

„Al mondo, ch'è per me un deserto alpestro."

Seine Hoffnung geht dennoch nicht verloren, von ihr lebt er, sie ist die Nahrung seiner Seele (226/9.), und unerschütterlich hält er an der Ueberzeugung fest, daß auch ein hartes Herz durch Flehen zu bewegen sei.

„Non è si duro cor, che, lagrimando,
Pregando, amando, talor non si smove;
Ne si freddo voler, che non si scalde." (226/12.)

Wie soll er aber die Hartherzige bewegen, ihn, den sie gefangen hält, zu erhören? (68/1; 104/5.) Er wird nicht müde, sie um Erhörung anzuflehen, er spart keine Seufzer und keine Tränen, um ihr Herz zu erweichen.

„Ite, caldi sospiri, al freddo core;
Rompete il ghiaccio che pietà contende;
E, se prego mortale al ciel s'intende,
Morte o mercè sia fine al mio dolore." (120/1.)

Ein Sturmwind der Seufzer erhebt sich in seinem Innern, die bitteren Tränen regnen ihm vom Gesicht (15/1.), die Wolken des Grames umhüllen sein Herz (C. 30. 5/6.), und der Tränenregen (156/9.) vereint mit den wilden Stürmen der Seufzer, bringen sogar sein Lebensschiff in Gefahr. (199/9.)

„Ma lagrimosa pioggia e fieri venti
D'infiniti sospiri or l'hanno spinta."

Der Strom der Tränen rührt sie aber nicht (194/5.), ihr Mitleid kann er nicht erwecken, und seine glühenden Reime und der Hauch der heißen Worte vermögen nicht, die böse Wolke zu vertreiben, die ihr Herz umhüllt.

„Già desiai con sì giusta querela
E'n sì fervide rime farmi udire,
Ch'un foco di pietà féssi sentire
Al duro cor, ch'a mezza state gela;
E l'empia nube, che'l raffredda e vela,
Rompesse a l'aura del mi'ardente dire." (181/1.)

Unzugänglich bleibt sie gegen seine Bitten, obwohl er versichert, so lange er lebt, nur sie zu lieben (61.).

Sie denkt nicht daran, daß sie ihre Zeit ausnutzen muß, daß das hinfällige und zerbrechliche Gut, das sich Schönheit nennt, dahingeht wie Wind und Schatten (291/1.). Klagend gedenkt er der Vergänglichkeit aller Dinge und der Macht des Todes.

„O tempo, o ciel volubil, che fuggendo
Inganni i ciechi e miseri mortali." (292/1.)

Hätte die Vergänglichkeit alles Irdischen der Geliebten stark genug vor der Seele gestanden, dann hätte sie ihn erhören müssen. Unter die Götter hat er sie erhoben, würdig ist sie, von Homer und Virgil besungen zu werden (153. 154.), Tag und Nacht will er nicht ruhen, ihren Ruhm zu verkünden (54/7.). Sollte Laura da nicht seine Liebe erwidern? Soweit seine Sprache verstanden wird, soll ihr Name klingen (114/9.), und seine Verse, die von ihr so wenig geschätzt werden, könnten noch Tausende vielleicht entzünden.

„Quest' arder mio, di che vi cal si poco,
E i vostri onori in mie rime diffusi,
Ne porian infiammar fors' ancor mille." (170/9.)

Nur mit Mühe ringt er sich immer wieder dazu durch, ihre Schönheit zu preisen, denn Erfüllung seiner Wünsche findet er nicht. Das Entsagen aber führt den Dichter zur Tugend und verleiht Laura ewigen Ruhm.

„Oh leggiadre arti, e lor effetti degni!
L'un con la lingua oprar, l'altra col ciglio;
Io gloria in lei, ed ella in me virtute." (248/12.)

Den Zwiespalt in der Seele des Geliebten zu schildern und dabei überreichen Gebrauch von Antithesen zu machen, werden auch die englischen Liebesdichter nicht müde. Schon der klagende Troilus ergeht sich bei Chaucer (B. 5. 1375—79.) in solchen Antithesen,

um ein Bild seines wechselnden Seelenzustandes zu geben. Wyat gibt dann als erster das bekannte Sonett P. „Pace non trovo" in englischer Sprache wieder.

„I fynde no peace and all my war is done,
I fere and hope, I burn and freise like yse."

und nach ihm findet sich diese hoffnungsvolle und doch verzweifelte Stimmung in allen Sammlungen wieder. In den verschiedensten Formen widerholt sich die Gegenüberstellung von Frost und Hitze (Wat. P. 31/18; 40/2; 43/13; 51/16; 76/13; Bar. 31/1; Lod. 5/13; 18/5; Con. 6. Dek. 2/3; Dr. 62/14.), so brennt der Liebende im Eise und zittert im Feuer (Lod. 18/10.). Tofte fühlt in seinem Herzen beides vereint,

„Cold chilly frost; and fiery flaming smoke." (1. T. 27/4.)

Er bittet Cupido, diesem Zustand ein Ende zu machen. (1. T. 28/7.)

„Then, Cruel, since thou wilt, two contraries,
Against my soul, within my heart shall rest:
Ah, yet make peace 'twixt them, in loving wise!
Or else, sweet Love, do promise this at least
Flame to my frost, and water to my fire;
Life to my heart, to comfort my desire."

Der Seelenkampf zieht natürlich den Körper in arge Mitleidenschaft, elend fühlt sich der Dichter (Sid. 33/4; 40/6; 93/4; 94/14; 98/6; Dan. A. 3/5; Wat. 34/1. 4. 8; Bar. 73/12; 86/2; Lod. 23/13; Con. 5. Dek. 1/1; Spen. 41/6; Lin. 9/13; 22/5; Tof. 2. T. 5/8.), denn seine Freuden sieht er verfallen, seine Hoffnung ist gering und jedermann hört seine Klagen: Warum lebe ich? Wozu plage ich mich? (Wat. T. 34/13.)

„Since hope had never hap and trust finds treason,
Why live I wretch disdainde and see no reason?"

Seine Freiheit hat er verloren, denn die Geliebte hat ihm das Joch auferlegt (Wat. P. 1/9; 23/11; 27/11; 44/4; 69/14; T. 17/8; 42/9; 50/8; 53/12; 54/4; Sid. 102/8; Bar. 38/10; 90/13; 95/9; Lod. 22/9; Flet. 5/13;/Con. 4. Dek. 2/3; 6. Dek. 8/14; Spen. 29/10; 42/7; Lin. 22/14; Sm. 1/11; 17/12; 23/13; 46/4; Tof. 1. T. 9/9.), obwohl er nicht dachte, daß Amors Schlingen ihn fangen würden (Sm. 46/4.). Das eigene Herz ist schuld an seinem Leid, sonst hätte er nicht nötig, in Versen zu klagen, und kein Joch würde ihn bedrücken. (Bar. 65/1.)

„O that I had no heart! as I have none.
(For thou, mine heart's full spirit hast possessed!)
Then should mine Argument be not of moan!
Then under Love's yoke should I not be pressed!"

Seitdem ihn Amor aber erspäht hat, gibt es für ihn keine Rettung, durch Liebespfeile verwundet, muß er bekennen, daß er zum Sklaven geworden ist, „a wounded slave to love and Thee." (Bar. 54/14; ähnl. Sid. 29/14; 47/13; 53/5; 86/9; Con. 4. Dek. 5/10; 40/10; 4113; Wat. P. 55/10; 100/14; Sh. 57/1. 11/ 58/1; 141/12; Per. 7/13; Spen. 65/4.). Den Verehrer zu ihrem Sklaven zu machen, ist die

Absicht der Geliebten, dazu hat ihr die Natur so hohe Gaben verliehen.

„Nature you made of pure and fairest mould,
The pomp and glory of Man to depress;
And as your slaves in thraldom them to hold." (Sm. 40/10.)

Er ist ihr Gefangener (Wat. T. 41/11; Bar. 16/5; Con. 6. Dek. 8/5; Per. 7/1; Spen. 10/5; 29/3; 42/8; 52/5; Grif. 5/1. 13; 6/11; 19/11; 41/1. 5. 13; Lin. 21/9; Sm. 27/10; 32/13; Tof. 1. T. 31/11; 36/5.), um den sie sich nicht viel Mühe zu machen braucht, denn er ist nur zu leicht gefangen. (Con. 2. D. 9/9.)

„Alas, most Sweet! what need is of a net
To catch a bird, that is already ta'en?"

Noch immer denkt er daran, sie umzustimmen. Obgleich seine Qualen zunehmen und ständig wachsen, so daß sie denen der Hölle gleichen (Sid. 2/12; 100/7; Dan. A. 25/7; Wat. T. 8/1; Con. 6. Dek. 2/1. 14; Dan. D. 55/7; Per. 9/13; Dr. 41/3; 60/2; 62/7; Grif. 6/9· 53/5; Lin. 12/3; 23/3; 29/9; Wat. P. 82/9.), so regt sich in ihr dennoch kein Mitleid. (Lin. 23/3.)

„Hell's fearful torments easier are, than this
Soul's agony, wherein I now do breathe."

Aus dieser Hölle emporstrebend, hofft er noch immer, das Paradies zu gewinnen (Dan. D. 55/7.). Aus seinem glühenden Innern erheben sich die Seufzer wie glühende Dämpfe von siedendem Blei (Con. 5. Dek. 1/11.), heiß weht der Wind aus seiner Brust, um ihr eisiges Herz zu erwärmen. (Wyat.)

„Go burning sighes unto the frosen hart,
Go breake the yse which pities painfull dart.
Myght never perce."

Die Seufzer (Wat. T. 36/9; Dan. A. 2/1; Bar. 56/8; 70/3; Con. 5. Dek. 1/11; Dan. D. 42/9; Dr. 54/4; 55/5.), die aus dem Herzen des Gequälten aufsteigen, bringen ihm Linderung, sie kühlen die Hölle, in der seine Seele liegt (Sid. 100/8.), sie sind die Herolde seines Herzens (Lod. 21/1.), die mit Tränen vereint die Geliebte umstimmen sollen. Verzweifelt bittet er sie, sich doch versöhnlich zu zeigen, hört sie doch seine Seufzer im Echo des Windes, und seine Tränen sieht sie das Mitleid des Regens erwecken.

„Hear how my Sighs are echoed by the wind!
See how my Tears are pitied by the rain!
Feel what a Flame possessed hath my mind!
Taste but the Grief which I possess in vain." (Fl. 35/1.)

Zahllos sind die Tränen, die bitter wie Salz (Wat. T. 7/7; 38/13 Bar. 25/1: Con. 5. Dek. 8/5; Lin. 19/3; Sm. 30/5; Tof. 1. T. 18/5; Wat. P. 2/3.) von seinen Augen regnen (Wat. T. 18/1; P. 36/12; 47/10; Bar. 24/3; 92/7; Lod. 37/13; Flet. 35/6; 43/12; Con. 1. Dek. 9/13; Dr. 55/3; Lin. 14/11; Sm. 4/1; Tof. 3. T. 17/3; Sh. 34/6.), die in Schauern niedergehen und Ströme bilden (Bar. 25/1; 94/1; Lod. 4/3; Con. 1. Dek. 5/10; Sm. 12/10; Tof. 1. T. 14/5; 18/5;

2. T. 21/8; 34/3.), so daß die Flut der Tränen bald den Wogen des Meeres gleicht (Bar. 61/6. 8; Lod. 37/1; Dan. D. 43/7; Sm. 12/14; 30/14; Wat. P. 2/3; T. 36/3.). Sollte er bei solcher Klage keine Erhörung finden, sollte es kein Mittel geben, seine Tränen zu trocknen? (Con. 1. Dek. 5/13.)

„O that the fires kindled by thine eye,
The flowing streams of mine eyes could make dry."

Nach so vielen Tränen, Gelübden und Bitten wäre es nicht mehr wie recht und billig, Mitleid mit dem Liebenden zu empfinden (Dan. A. 19/7.). Ruhe wird seinem Geiste nur beschieden sein, wenn die Geliebte Mitleid gegen ihn zeigt (Sid. 45/12; Dan. A. 24/9; Wat. T. 42/2; Bar. 14/14; 13/9; 28/10; 68/12; 70/5; 91/13; 100/1; Lod. 4/1; 19/10; Con. 8. Dek. 9/3; Grif. 9/5. 11; 16/6; 19/11; Lin. 8/14; 9/4. 7; 12/11; 35/5; 36/13; Sm. 9/12; 43/9; Sh. 111/8. 13.) und ihn liebt (Bar. A. 19/7.). Wenn sie ihn aber nicht lieben kann, dann ist er auch bereit, sich mit ihrem Mitleid zu begnügen (Dan. D. 10/14.). Inständig fleht er sie an, zu bedenken, daß Mitleid und Lächeln zu ihrer Schönheit am besten passen.

„Ligthen forth smiles! to clear the clouded air,
And calm the tempest which my sighs do raise!
Pity and Smiles do best become the fair;
Pity and Smiles shall yield thee lasting praise." (Dan. D. 46.)

Das Flehen um Erhörung verbindet der Liebende mit Schmeicheln, unsterblich wird sie durch seine Verse werden (Dan. D. 17/5; 37/9; 50/6; Zeph. 14/13; Dr. 6/5; 44/1; 44/9; 45/5; 47/13; Spen. 69/9; 75/9; 82/11; Sh. 18/11; 55/3; 60/13; 81/13; 107/13.), so daß zukünftige Zeiten noch staunen (Flet. 50/5.). In unvergänglichen Lettern soll ihr Ruhm der Nachwelt überliefert werden, nicht in Eis, sondern in Marmor eingegraben. (Dan. D. 39/7.)

„How many live, the glory of whose name
Shall rest in ice, while, thine is graved in marble!
Thou may'st in after ages, live esteemed!
Unburied in these lines, reserved in pureness."

Der Lobpreis ihrer Schönheit kann ihr im Alter ein Halt sein und ihre heiligen Tugenden können durch seine Verse gegen die verschlingende Wut der Zeiten geschützt werden (Dan D. 50/10.). Kein Marmor, kein goldenes Denkmal eines Fürsten (Sh. 55/1.) wird seine Verse überleben, und ewig jung wird sie noch in späteren Zeiten dastehen.

„Yet do thy worst, old Time: despite thy wrong
My love shall in my verse ever live young." (Sh. 19/13.)

Der Gedanke an den ewigen Ruhm, den ihr der Dichter verschafft, soll sie aber dankbar stimmen, denn sie kann doch nicht zugeben, daß dieser Bände füllt mit ihrem Lobpreis (Spen. 29/13; Sm. 44/1.) und sie ihn nur mit Bitternis belohnt (Lod. 23/11.). Dann besteht eben die Gefahr, daß der Nachwelt ihre Fehler verkündet werden

(Dan. A. 16/13; 18/13; Flet. 50/3; Con. 7. Dek. 9/5; 9/13; Dan. D. 27/11: Per. 3/6; Sm. 42/4.). Vorsichtig weist der Dichter darauf hin. (Dan. A. 14/13.)

„Let this suffice; the whole world it may see
The fault is hers, though mine the most hurt be."

Denn wenn er ihre Schönheit und ihre Tugenden in Versen verherrlicht, dann wird ihr Ruhm mit der Vergänglichkeit ihrer Schönheit dahinsinken, die Goldhaare werden sich mit der Zeit in Silber verwandeln, die Strahlen ihrer Augen an Leuchtkraft nachlassen, ihre Schönheit wird dem Tyrannen Zeit erliegen. (Dan. A. 26.)

„Then fades the flower, which fed her pride so long."

Nur seine Verse machen sie ewig jung und erhalten ihren Ruhm. (Dan. A. 26/11.)

„Go you my verse! go tell her what she was!
For what she was, she best may find in you.
Your fiery heat lets not her glory pass,
But Phoenix-like to make her live anew."

Einst, so weiß der Dichter gewiß, wird der Tag kommen, an dem sie bereut, ihn nicht erhört zu haben. (Dan. D. 36/13.)

„Thou may'st repent, that thou hast scorned my tears,
When Winter snows upon thy golden hairs."

(Aehnl. Bar. 58/1; 59/13; Con. 4. Dek. 10/1; Dan. D. 34/1; 35/1; Dr. 8/1· 10/12; Spen. 27/13; 58/5; Sm. 26/5.)

So schreitet der Dichter fort von Bitten mit Seufzern und Tränen, vom Schmeicheln zum Ermahnen, er macht ihr sogar Vorwürfe und droht. Damit gehen die englischen Petrarkisten über den Meister hinaus, der sich nie zu einer Drohung hinreißen läßt. (Dan. A. 1/12; 20/13; D. 41/11; 54/10; Flet. 49/1; Con. 3. Dek. 1/7; 7. Dek. 4/2; Dr. 41/8; Grif. 19/3; 20/6; Sm. 1/4; 5/7; Tof. 2. T. 6/9; 3. T. 2/5; Wat. P. 26/8; Sh. 139/1.) Der Dichter droht der Geliebten, wenn sie sich nicht gnädig zeigen wird, dann soll die Welt bald das Unrecht erfahren, das sie ihm zugefügt hat. (Dan. A. 16/13.)

„What wrong she doth, the world may well perceive it:
To accept my faith at first, and then to leave it."

Da der Liebende nun endgültig zu der Ueberzeugung kommt, daß ihm die Erfüllung seiner Wünsche nie vergönnt ist, verwünscht er den Tag, an welchem er sie zum ersten Male gesehen. Den schärfsten Ausdruck bringt dabei Watson: (P. 94/11.)

„I curse the howre, wherein I first began
By loving lookes to prove a witlesse man."

(Aehnl. Con. 6. Dek. 8/1. 12; Per. 2/1; Grif. 19/8.)

g. Verachtung und Haß der Geliebten gegen den Dichter und dessen Verzweiflung.

Nachdem die Selbsterniedrigung, das Bitten und Flehen, Ermahnen und Drohen vergeblich gewesen sind, sieht der Dichter ein, daß alle Mittel erschöpft sind, um die Geliebte gnädig zu stimmen. Darin war zwar sein Bemühen vergeblich, aber eine Wirkung hat sein Verhalten hervorgerufen, die er am wenigsten erwartet hatte. Keine Liebe, kein Mitleid erntet er, wohl aber Zorn und Verachtung. Sie, die Amor nicht unter seine Herrschaft bringen kann, kennt kein Erbarmen mit ihrem Verehrer in seiner Not.

„Mi vedete straziare a mille morti;
Nè lagrima però discese ancora
Da' be' vostr' occhi, ma disdegno ed ira." (36/12.)

Auch in den englischen Sonetten ist Verachtung die Antwort der Heldinnen auf das Bemühen des Dichters. Obwohl kein Sieger noch seinen Gefangenen erschlug, straft sie den Bittenden, der bereits das Sklavenjoch auf sich genommen hat, mit Tod und Verachtung (Con. 7. D. 9/9.). Diese scheint sogar in ihr Fleisch geworden zu sein.

„Painter, in lively colours draw Disdain!
Dost ask, How that may rightly shadowed be?
I'll tell thee. If thou, fine, wilt do the same;
My Lady paint! and thou Disdain shalt see."

(Tof. 3. T. 13/1; ähnl. Petr. 36/12; 49/8; C. 18. 2/10; 61/13; 146/5; 171/13; 172/1; Wat. T. 19/12; 23/14; 31/3. 5; 34/14; 52/5; 54/2; P. 8/9; 27/5; 64/2; Sid. 12/13; 31/12; Dan. A. 9/9; 1/14; 15/16; 19/9; 25/1; D. 5/7; 6/4; 7/8; 8/14; 44/5; Con. 5. D. 6/5; 8/10; 7. D. 4/2; 4/7; 4/13; 5/7. 11; 6/14; 9/9; 8. D. 2/3; Lod. 14/8; 23/5; Bar. 86/11; Dr. 44/8; Spen. 10/3; 29/1; Grif. 32/11; Lin. 17/10; 29/7; Sm. 24/12; 43/5; 48/5; Tof. 1. T. 20/2; 32/5; 2. T. 13/6; Sh. 132/2; Stir. 15/9; 57/14; 92/10; 93/7; 101/12; Em. 1/4; Wyat, Fox. 14/9; 21/9.). Die Verachtung steigert sich bei der Schönen zum Haß, der alle ihre Vorzüge zu verfinstern droht (Lin. 27/13) (ähnl. Sid. 15/5; 20/7; Con. 7. D. 10/5; 2/10; Bar. 69/14; 101/14; Grif. 62/13; Lin. 9/8; 12/8. 11; 27/13; 35/7; Tof. 3. T. 23/6; Sh. 149/13; Stir. 91/3.), und mit Freuden sieht sie die Qualen des Leidenden, sie verspottet seine Treue und lacht über seine traurigen Lieder. (Lod. 23/10.)

„She will not yield, my words can have no power;
She scorns my faith, she laughs at my sad lays,
She fills my soul with never-ceasing sour,
Who filled the world with volumes of her praise."

(Aehnl. Petr. 141/9; C. 30. 2/5; 205/12; Wat. T. 41/5; P. 26/16; Dan. D. 42/5; Bar. 39/11; Per. 3/14; 16/17; Spen. 10/13; 18/12; 41/6; 54/12; Drum. p. 20. 1/12.)

Mit Freuden wird die Tyrannin gewahr, welches Unheil sie angerichtet hat und wie sie demütige Herzen gefangen nimmt. O,

könnte doch Amor ihr stolzes Herz erschüttern und ihren hochmütigen Blick niederdrücken, damit er, der Dichter, auch einmal triumphieren kann, so wie sie es jetzt tut. (Spen. 10/13.)

„That I may laugh at her in equal sort,
As she doth laugh at me, and makes my pain her sport."

Unter dem Haß und der Verachtung der Geliebten bricht der Dichter zusammen, die Qualen, die sie ihm verursacht, kann er nicht mehr tragen. An den Vater des Himmels wendet er sich um Hilfe (48/1.). „Herr Gott!" ruft er aus, „das elfte Jahr ist schon im Scheiden, seit ich das harte Joch auf mich genommen, das auf dem Unterwürfigsten am schwersten liegt." (48/9.) Durch manches Jahr zieht sich sein Leid dahin, kein Schatten kann ihm Kühlung gewähren, täglich verzehrt er sich in Schmerz und Weh, heimlich schwindet er dahin (59.), wie ein Gefangener schleppt er seine Ketten. (56/12.)

„Quando sarai del mio colore accorto,
Dirai: S'i'guardo e giudico ben dritto,
Questi avea poco andare ad esser morto."

Seine Lebensfreude ist dahin, und blindlings eilt er in den Tod, wie ein Schmetterling, der, vom Licht geblendet, in die Flammen stürzt (110.). Die Angst macht sein Herz kälter als gefrorenen Schnee, rettungslos sieht er sein Verderben vor Augen, und seine Last ist größer, als je ein Mensch sie getragen.

„Nè mai peso fu greve
Quanto quel ch'i'sostegno in tale stato;
Chè con la Morte a lato
Cerco del viver mio novo consiglio;
E veggio'l meglio, ed al peggior m'appiglio." (C. 39. 8/6.)

Nachts flieht Petrarca der Schlaf; in seinem Kämmerlein, das ihm einst ein Hafen vor schweren Stürmen war, vergießt er nächtlich seine Tränen, die er am Tage vor Scham verborgen hält. Einst war das Bettlein ihm eine Ruhestatt und ein Trost in Plagen (198.), jetzt aber ein hartes Schlachtfeld.

„La notte, affanno; il ciel seren m'è fosco;
E duro campo di battaglia il letto." (190/7.)

Er möchte sich selbst und ihrem Bilde, das ihm stets vor Augen steht, entfliehen, dem Bilde, mit welchem er emporflog zu den Höhen. (198/11.) Aber vergebens, denn er hat keine Macht mehr über sein Geschick, mit Glück und Weh, mit Tod und Leben ist er in ihre Gewalt gegeben.

„Fanno poi gli occhi suoi mio penser vano,
Perch' ogni mia fortune, ogni mia sorte,
Mio ben, mio male, e mia vita e mia morte
Quei che solo il può far, le ha posto in man (137/5.)

Wie ein lebendiger Tod erscheint ihm sein Leben (102/7.), leben kann er nicht mehr, denn sie hat ihm sein Herz genommen (C. 30. 6/6.). Ohne Herz gleicht er dem Stein, sie aber dem Paradiese (205/13.), das ihm verschlossen. Von Verzweiflung getrieben, ersehnt er deshalb den Tod, des Lebens müde und vom Weinen erschöpft

(205/10.), hofft er dadurch Erlösung zu finden. Er fleht Gott an, ihn von dieser Erde zu nehmen, ehe ihre Stunde schlägt (208/7.), und selig preist er den Tag, an dem er alle Erdenschwere hinter sich lassen darf. (305/10.)

„Oh felice quel di che, del terreno
Carcere uscendo, lasci rotta e sparta
Questa mia grave e frale e mortal gonna."

Die Ursache ihres Unglücks sehen die englischen Sonettisten wie Petrarca oft in der Stellung der Gestirne (Petr. 141/1; 177/13; 181/11; Dan. A. 24/1; Dr. 60/1; Sm. 28/1; Tof. 1. T. 19/5.) Der Unglücksstern bei der Geburt ist die Ursache aller Schmerzen, er ist schuld, daß der Dichter sich in Gram verzehrt und daß die Geliebte ihn haßt und verachtet. Jugend und blühende Jahre hat der Verehrer zu ihren stolzen Füßen geopfert.

„I sacrifice my youth and blooming years
At her proud feet; that yet respects no whit,
My youth, untimely withered with my tears;
By winter woes, for spring of youth unfit."

(Dan. A. 2/5; ähnl. Wat. 60/5, T.; P. 50/13; 52/7; Dan. 42/1; D. 1/9; 49/5; A. 5/1; 16/5; Bar. 69/3; Spen. 38/9; Gr. 33/1. 8; Lin. 18/11; 23/5; Tof. 2. T. 18/1; 26/1.) Die Augen werden trübe durch die strömenden Tränen, sein Geist von Weh verbraucht, und seine Gesichtsfarbe bleicht dahin.

„My will bewitcht, my limmes consumed soe,
That scarcely blood, or vitall breath remaynes."

(Wat. P. 50/15.) Um die Wirkung ihrer Schönheit kennen zu lernen, hat die Geliebte nicht nötig, den Spiegel zu befragen, sein Zustand zeigt ihr klar die Macht ihrer „murdering eyes". (Dan. A. 5/1.)

Mit seiner Jugend, die er ihr dargebracht hat, schwindet auch seine Lebensfreude dahin. Jede Fröhlichkeit stirbt bei ihm schon im Entstehen. (Dan. D. 55/9.)

„. . . I thus do live, cast down from mirth;
Pensive, alone, none but despair about me;
My joys abortive, perished at their birth;
My cares long lived, and will not die without me."

(Wat. T. 25/12; 26/8; 31/8; 34/1; 41/14; 45/10; 60/4; P. 1/6; 69/1; Con. 6. D. 8/2; Bar. 10/1; 75/6; 86/7; Gr. 17/11;Stir. 21/1.) Das geräuschvolle Leben hat ihm nichts mehr zu bieten, (Lod. 17/7.)

„My pleasures, like the shadows, take their flight;
My path to bliss is tedious and long."

Wie Petrarca wendet sich Sidney klagend an das Bett, in welchem ihm Gedanken und Seufzer keine Ruhe mehr finden lassen, von Amor gequält dreht und wirft er sich darin umher.

„Spurred with Love's spur, though gold; and shortly reined
With care's hard hand — to turn and toss in thee!"

Am Tage sehnt der Dichter die Nacht herbei, und wiederum möchte er die nächtlichen Schatten in Licht verwandeln (Bar. 83/13.), denn seine Klagen machen die Nacht noch schwärzer.

„I black the night, wherein I sleepless toss." (Fl. 31.)

An den Schlaf wenden sich die Petrarkisten um Hilfe aus der Not, weil die Seele nur im Schlaf Ruhe finden kann (Gr. 15/9.). Daniel gibt hier das schönste Beispiel: (D. 49.)

„Care-charmer Sleep! Son of the sable Night!
Brother of Death! In silent darkness born!
Relieve my anguish, and restore the light!
With dark forgetting of my cares, return!
And let the day be time enough to mourn
The shipwreck of my ill adventured youth."

(Aehnl. Wat. T. 40/10; 60/6; P. 47/11; 50/17; Sid. 40/2; 98/8; Dan. A. 14/9; 18/7; 22/9; Con. 2. D. 3/5; Bar. 83/12; Flet. 31/1; Dr. 37/10; Spen. 86/1; Gr. 15/9; Lin. 8/12; 29/9; 38/7; Sm. 16/11; 34/9; 37/5; Sh. 27/13; 28/1; 61/10; Drum. p. 82/11.)

Schlafen möchte er und nicht wieder erwachen, um die Verachtung des Tages nie mehr zu empfinden (Dan. D. 49/13.). Aber auch das ist vergeblich, daß er die Nacht und den Schlaf anruft, keiner kann ihm helfen, denn die Geliebte hat Leben und Tod in ihrer Hand. Ihr Lächeln, welches die Toten zum Leben erwecken kann, blüht ihm nicht (Bar. 84/6.).

„But when ye lower, or look on me askew,
Then do I die, as one with lightning fired." (Spen. 7/7.)

(Con.. 2. D. 4/13; 7. D. 9/9; Lod. 6/13; 19/13; Flet. 38/3; 52/3; Spen. 1/1; 7/3; 21/9; 46/6; Grif. 5/3; 56/2; 57/13; Lin. 23/1; Sm. 2/2.).

Erschlagen ist er von ihr, und doch fühlt er Leben in sich (Bar. 31/10.). Während im allgemeinen die Petrarkisten in Nachahmung ihres Meisters von einem „lebenden Tode" reden, ruft Spenser aus: (25/1.)

„How long shall this like dying life endure,
'Twixt fear and hope depending doubtfully?"

(Aehnl. Wat. T. 40/5; P. 5/7; 18/2; 22/16; 30/11; 31/11; Sid. 32/1; Dan. A. 3/13; 22/13; Con. 4. D. 6/12; 2/2; Lod. 6/1; Bar. 25/10; Per. 14/10; 20/2; Dr. 50/13; Sp. 14/14; 88/14; Gr. 16/7; Lin. 13 a/13; 35/7; Sm. 37/10.)

Daniel sucht sich Klarheit zu verschaffen über das Wesen der Liebe und kommt dabei zu dem Schluß: (Dan. A. 22/13.)

„If this be love, to live a living death:
Lo then love I, and draw this weary breath."

Sein Tod ist aber wohl sicher, denn ohne Herz kann er nicht leben. (Bar. 47/1; Wat. T. 49/9; P. 56/5; 56/11; Dan. A. 8/6; Lod. 4/8; 5/3; Bar. 7/14; 10/1; 65/1; Flet. 46/1; 49/1; Zeph. 4/12; Dr. 52/1; Spen 73/2; Tof. 1. T. 6/5; 2. T. 6/8; 8/1. 6; 3. T. 1/4; 1/5. 9. 11.) Andererseits wünschen die Dichter den Tod, sie können aber nicht sterben, weil ihnen das Herz fehlt. (Flet. 7/4.)

„I heartless was, and therefore could not die,"

oder Wat. T. 49/14:

„So hartles doe I liue, yet cannot die."

Da dem Liebenden auf Erden keine Erfüllung seiner Wünsche beschieden ist, so bleibt der Tod die einzige Erlösung für ihn. Alle Sonettisten kommen ohne Ausnahme an diesen Punkt äußerster Verzweiflung. Damit zeigen sie sich vollkommen im Banne Petrarcas, ihnen erscheint es erforderlich, der Liebesklage diesen Höhepunkt zu geben. Die fröhliche Stimmung über Erfüllung irgend welcher Wünsche hat keinen Platz in dieser Dichtung, nur selten und dann noch zaghaft angedeutet, wagt sich ein solcher Ton in die Verse hinein. Der Grundton der petrarkistischen Dichtung ist durchaus pessimistisch. (Wat. 43/1.)

„Long have I swome against the wished wave,
But now constrained by a lothsome life:
I greedilie doe seeke the greedie grave,
To make an end of all these storms and strife."

(Wat. 44/9· 57/14; P. 30/12; 36/17; 40/10; 50/11; 56/1; Dan. A. 3/6; 21/1; Con. 4. D. 5/1. 11; 6/13; 6. D. 9/8; 8. D. 2/4; Lod. 23/4; Par. 76/11; 80/1; Spen. 25/5; Gr. 25/14; 28/7; 51/9; 60/10; Lin. 24/13; 29/4; 37/13; Sm. 31/5; Tof. 1. T. 35/1; Drum. p. 45/1; Wy. Ron. 7/4.)

Dabei vergessen die englischen Petrarkisten nicht, der Geliebten die Schuld an dem frühen Tode des Verehrers zuzuschreiben. Auch in diesem Punkte gehen die Schüler weiter als Petrarca selbst, der Laura weder droht, noch sie als für sein Elend schuldig hinstellt. Der dem Tod Geweihte versteht zwar nicht, welchen Vorteil sie von seinem Tode hat.

„But, when ye have shown all extremities,
Then think how little glory ye have gained
By slaying him, whose life though ye despise,
Might have your life in honour long maintained." (Spen. 36.)

Voller Verzweiflung muß der Liebende nun einsehen, daß alle Qual und alles Leid vergeblich gewesen sind, deshalb ruft er aus:

„O that I never had been born at all!
Or being, had been born of shepherd's brood!
Then should I not in such mischances fall."

(Bar. 65/9; Wat. T. 37/13; Sid. 48/12; Dan. A. 17/13; D. 5/13; Con. 2. D. 4/7; 7. D. 4/14; 8. D. 2/13; 3/13; Bar. 56/14; 80/1; Per. 18/12; Spen. 36/10; 57/11; Gr. 43/12; 47/11; 48/1; 6; Lin. 36/11; Sm. 24/13.)

h. Ausgleich und Ueberwindung der Leidenschaft.

Allzu ernst nehmen es aber Meister wie Schüler nicht mit ihren Leiden, denn in ihrem größten Schmerz finden sie immer noch Wonne und Freude. Singen und Klagen bereiten Petrarca ein gleiches Vergnügen. „Glüh oder schmachte ich," sagt er, „ein edlerer Zustand wie der meinige ist unterm Monde nicht zu finden."

„Arda o mora o languisca, un più gentile
Stato del mio non è sotto la Luna;
Sì dolce è del mio amaro la radice." (193/12.)

Wohl lebte er einst, als Amors Pfeile ihn noch nicht getroffen, ein zufriedenes Dasein, frei von Tränen und Neid. Wenn jetzt auch andere sich glücklicher wissen, als er es ist, so würde er doch nicht mit ihnen tauschen, denn

„Mille piacer non vaglion un tormento." (195/4.)

Trotz ihrer ablehnenden Haltung will er doch nicht müde werden, ihre Götterschönheit zu besingen, damit die Welt einst erkennt, wie süß sein Tod gewesen. (181/14.) Süß erscheint ihm alles, Lust und Leid.

„Dolce ire, dolci sdegni e dolci paci,
Dolce mal, dolce affanno e dolce peso,
Dolce parlar e dolcemente inteso,
Or di dolce ôra, or pien di dolci faci!" (172/1.)

In Liebe zu sterben, ist das höchste und schönste Ziel seines Lebens.

„Chè bel fin fa chi ben amando more."

(109/14; ähnl. 65/4; C. 14/15.) Ausgehend vom Platonismus, der in der Geliebten eine göttliche Idee verkörpert sieht, kehrt Petrarca Trost suchend zur antiken Philosophie und Dichtung zurück. „In Liebe sterben", das ist sein Glück. Damit gibt er die Ansicht Senecas wieder: „Magna felicitas moriendi in ipsa felicitate mori," oder den Vers von Properz: (II, 1.) „Laus in amore mori."
Auch den englischen Petrarkisten hat das Liebesleid nicht das Herz gebrochen. Tränen, Seufzer und Klagen erscheinen Sidney nicht als Sorgen, sondern als Freuden. Aller Lust sagt er Lebewohl und wünscht sich nur solche Sorgen (100/12.). Schon bei Wyat kommt dieser Ton zum Ausdruck: (Fox. Son. 12/12.)

„I fede me in sorrowe, and laughe in all my pain:
Likewise displeaseth me boeth deth and lyff
And my delite is causer of this stryff."

Aehnlich klingt es aus den Versen der meisten Nachahmer Petrarcas, und immer wieder spielen die Dichter in Antithesen mit den Begriffen von Leid und Freude. (Grif. 12/1.)

„O if my heavenly sighs must prove annoy
(Which are the sweetest music to my heart)
Let it suffice, I count them as my joy!
Sweet bitter joy, and pleasant painfull smart!"

(Aehnl. Wat. P. 39/17; Dan. A. 19/1; D. 46/14; Flet. 31/3; Spen. 42/1; Gr. 27/11; Stir. 6/12; Drum. p. 26. 1/14; Emar. p. 5. 1/1.)

Keiner der englischen Sonettzyklen erreicht den Umfang wie der des Meisters, auch wohl bei keinem zieht sich die Liebesklage durch eine solche Reihe von Jahren. Der erste Eindruck, den Petrarca von Laura empfängt, prägt sich ihm tief ein und behält stets seine Frische. Für sie erglüht er über ihr Grab hinaus, und nur der Tod kann seinen Wünschen ein Ende setzen. Ihren Ruhm zu singen, wird er nicht müde, noch nach ihrem Tode verherrlicht er sie und sieht ihre engelhafte Gestalt vom Himmel herniedersteigen und ihn trösten. Seit der Tod sie dahingerafft hat, ist Amors

Reich verheert, denn die Blüte und das Licht der Schönheit ist vergangen, beraubt ist aller Leben der Zier und der Ehre. Laura weilt in der himmlischen Herrlichkeit, zu der sie den Blick des Dichters emporzieht, die Geliebte wird ihm zur Führerin zu Gott, dem ewigen Vater. Am Schluß der Dichtung wendet sich Petrarca bittend an die heilige Jungfrau, um mit ihrer Hilfe bei Gott den so heiß ersehnten Frieden zu erlangen. Harmonisch und versöhnend klingen seine letzten Verse mit der Bitte um Frieden:

„Il dì s'appressa, e non pote esser lunge;
Sì corre il tempo e vola,
Vergine unica e sola;
E'l cor or conscïenza, or morte punge.
Raccomandami al tuo Figliuol, verace
Uomo e verace Dio,
Ch'accolga'l mio spirto ultimo in pace."

Bis zu diesem versöhnlich klingenden Ausgang folgt keiner der englischen Sonettisten dem Meister, sie alle besingen nur die lebende Geliebte. Auch der Schluß der Sonettzyklen läßt die Harmonie der Sonette auf den Tod der Donna Laura vermissen. Nur Sidney erreicht hier die sittliche Höhe Petrarcas. Auch er entsagt der irdischen Liebe, und seinen Geist auf höhere Dinge hinlenkend, ruft er aus:

„Then farewell, world! Thy uttermost I see!
Eternal Love, maintain Thy love in me!"

Im folgenden soll eine zusammenfassende übersichtliche Darstellung der Ideen gegeben werden, welche die Dichter in den Sonetten zum Ausdruck bringen. Dadurch wird es möglich sein, bei jedem einzelnen Dichter zu ersehen, wie weit er petrarkistische Gedanken aufgenommen hat (Ergänzung zu Teil 1.); zweitens läßt die Uebersicht leichter erkennen, welche Themen im allgemeinen mehr oder weniger bevorzugt werden. Da in der vorhergehenden Darstellung der Ideen des Petrarkismus die englischen Dichter unmittelbar zu Petrarca in Verbindung gesetzt wurden und das wesentliche Bindeglied, die italienischen und französischen Schüler, außer acht gelassen werden mußten, um die Darstellung durch die große Zahl von Stellen nicht zu verwirren, so soll diese Uebersicht die Verbindung wieder herstellen, indem die Hauptvertreter der Italiener und Franzosen mit herangezogen werden. Dabei zeigt sich, daß die petrarkistische Dichtung in den Ländern Westeuropas als eine einheitliche Bewegung aufzufassen ist und nur in engster Verbindung der einzelnen Literaturen behandelt werden kann.

Vergleichende Zusammenstellung der petrarkistischen Ideen bei den Dichtern der Renaissance.

Idee:	Petrarca	Bembo	Tasso	Du Bellay	Ronsard	Desportes	Chaucer	Wyat Tottel's M.	Sidney	Watson
Die Geliebte regt die Dichtung an	209.1 C.20.1 252.5				A.I.p.13.1.12 A.I.p.62.2.9	H.15.14 Cl.20.14			3.12 1.14 28.9 74.12	
Tugend u. Schönheit, Gegensatz	256.1 210.9	C.8.2.4 5.12	C.		A.I.p.33.2 A.I.p.31.1.2 H 1.II.38.9 Hel.I.4.1				71.1 25.10 35.5	
Die Tugend d. Gel. führt den Dichter zum Guten.	245.9 25.12 121.12 C.19.1-7 C.48.10.1 223.5 12.9-14		p.37.1.7		A.I.p.11.1.4 A.I.p.40.2.1-4 A.I.p.44.2.8 A.I.p.48.1.5 A.I.p.36.1.12	Cl.20.5-8 H.41.7			71.12 25.8	
Die Schönheit der Gel. verwirrt ihn.	18.9			Ol.28.1	Hel.I.9.3	D.I.13.12 2.10	I.174			T.21.7
Der Dichter nicht fähig, ihre Schönheit zu preisen.	18.5 18.12 185.14 209.12 223.9 C.44.1.1 266.9 268.9 267.5			Ol.8.1	Hel.II.53.12					T.33.5 P.29.17
Die Geliebte schön wie die Sonne.	210	31.13 60.2 C.3.4.2 71.1 30.4 15.2 10.4	p.131.2.1 „ 31.1.12 „ 61.2.2 „ 135.1.7		A.I.p.5.1.1 „ „ „ 47.1.9 Hel.I.39.14 „ „ 16.2 „ „ 37.3	D.I.23.1 D.II.54.9 H.47.13 „ 80.9 Cl.4.8 „ 8.1 24.9	III. 1604			T.55.7
Die Geliebte ist die Schönste. (ohnegleichen, Wirkung ihrer Schönheit auf andere.)	182.2 129 159.9 189.1-4 201.7 291.1-4 225.12 33			Ol.16.12		Cl.55.1	I.100		21.14	
Die Geliebte eine Heilige	119.2 192.14					D.I.43.10				P. 7.1 „ 25.10 „ 26.18 „ 29.1 „ 29.14 „ 52.8 „ 55.17 „ 76.7

Daniel	Constable	Lodge	Barnes	Fletcher	Drayton	Spenser	Emaricdulfe	Percy	Zephiria	Linche	Griffin	Smith	Tofte	Stirling	Shakespeare	Drummond	Greville
D. 7.13 D. 50.5 D. 6.14		30.10	17.9			84.9											
														4.5		p.6.2.10	10.8
			23.1 98	30 8 28.14			39.1 33										
														1.6			
						3.7					18.1						
		20.13	44.1			17.1				3.13					103.6		
D. 48.5		22.1		25.9										47.7 69.4		p.51.2.2	
		39.1	1.11 46.5 1.8 83.6	10.11			20.1		11.15			18.12	III.14.7	57.3		p.23.2.5 p. 31.1.14 p. 84.2	
D.6.8	VI. 1.4	10.9	28.11 89.8	39.1	53.1	22.4 61.2 61.7				30.12	36.3 39.10	15.14 22.8 30.13	I.15.10 II.7.9				18.1 29.6.1

Idee:	Petrarca	Bembo	Tasso	Du Bellay	Ronsard	Desportes	Chaucer	Wyat	Tottel's M.	Sidney	Watson
Die Gel. ein Engel	212.1 235.1	C.2.1. 60.1	p.2.1.6 „ 37.1.4	Ol. 36.17 „ 55.13 „ 78.8	A.I.p.68.2.13 „ 80.1.1 Hel.I.37.11 M.p. 156.1.2						
Die Geliebte eine Nymphe	126.5 293.8		p.3.2.1	Ol. 24.10 „ 82.6	A.I.p.45.1.5 „ 53.2.1 „ 72.1 „ 73.2.5					37.5 82.1 82.5	P.8.17 „ 17.5 „ 60.11
Die Gel. eine Göttin	126.5 293.8		p.87.2,14 „ 115.2.6	Ol.7.1 16.13	A.I.p.3.1.5 „ 13.1.8 „ 21.1.1 „ 23.2.4 „ 30.1.5 „ 68.1.8 „ 95.2.9 Hel I.47.4 „ 31.4 M.p. 158.1.1 „ 203.1.2	D. I.38.13 „ 45.9 „ 43.3 „ 40.11 D.II.5.9 „ 17.11 „ 32.5 „ 36.14 „ 42.1 H.12.10 „ 17.11 „ 35.3 „ 39.3 „ 42.5 „ 65.5 „ 63.4 „ 78.12 Cl.12.5 „ 18.3 „ 58.8 „ 76 1 „ 94.5					
Das Haar der Geliebten = Gold	11.5 C.6.1.3 C.14.4 69.1 C. 27.4.8 C.28.6.13 124.9 126.5 163.7 164.7 165.1 157.2	5.1 13.3 C.8.1.4	p.3.1.1 „ 3.2.5 „ 6.2.8 „ 11.1.2 „ 108.1.8 „ 115.1.4 „ 134.1.1	Ol. 10.1 „ 23.9 „ 65.1 „ 91.1	A.I.p.4.2.6 „ 21.2.3 „ 44.3.1 „ 98.1 10 „ 91.2.1 „ 27.1.5 Ast.10.1	D.I. II.2.6.9 „ 35.6			S.p. 12.9	103.7	P.7.2
Das Haar d. Gel. = Netz u. Schlingen	C.14.4 163.12 164.9 165.10	16.5	p.3.2.6 134.1.2	Ol. 10.1	A.I.p.4.2.6	H.19.7 Cl.43.12	III. 1353				
Die Wangen d. Gel. vergl. mit Rosen und Blumen.	114.5 124.12		p.115.1.4		A.I.p.21.2.1 „ 13.1.7				U.p. 178.7		P.7.9
Die Augen der Gel. sind schön.	19.2 C.7.5.1 36.14		p.13.2.7 „ 15.1.11 „ 39.1.9	Ol. 12.6 „ 70.4 „ 91.4	A.I.p.40.1.4 „ 59.1.11 „ 60.1.12	D.II.46.11 H.22.8 28.8					

Daniel	Constable	Lodge	Barnes	Fletcher	Drayton	Spenser	Emaricdulfe	Percy	Zephiria	Linche	Griffin	Smith	Tofte	Stirling	Shakespeare	Drummond	Greville
		6.3	41.13	38.1	53.11							9.5		17.1			
		9.5	72.6									13.9					
			72.12									13.17					
												32.10					
												44.3					
D.5.3	I.4.14		61.9	24.9	30.13	22.13	7.11	1.1					I.12.2	12.1			
10.6	I.6.13			9.10	41.12			2.2				8.8		93.5			
	VI.10.1			35.14	51.11			5.4				43.10					
A.26.2	I.6.10	9.6	19.12			15.11	5.14			16.10	39.1		I.16.8	10.2		p. 6.1.13	58.12
D.36.14	IV.2.10	22.4	48.10			37.1	6.2						I.29.1	14.14		„ 23.2.2	
			58.2			37.4	6.5						II.21.7	92.4		„ 27.1.1	
			68.1			73.3	15.5						II.38.5	100.6		„ 37.2.9	
			89.1			81.1										„ 42.2.2	
																„ 42.2.6	
																„ 46.1.2	
																„ 50.1.7	
																„ 62.1.9	
D.14.1	II.8.5					37.1											
	IV.2.3																
	VII.1.9	22.3		52.7	8.9	64.6				22.9	39.4		II.16.8	18.4	130.5	p.12	
		37.8				81.3				31.5			II.38.1	45.8		„ 50.1.5	
														84.11		„ 62.1.10	
D.50.5		27.1	45.12		43.1	7.1					41.4	24.3		99.4	83.13		
		27.11				16.2											
		32.3				24.6											

Idee:	Petrarca	Bembo	Tasso	Du Bellay	Ronsard	Desportes	Chaucer	Wyat	Tottel's M.	Sidney	Watson
Die Augen d. Gel. sind schön.	C.14.6 C.15.6 C.16.5.3 55.1.9.12 87.13 140.1 185.10 215.9 222.1		p.47.2.6 „ 59.2.9 „ 65.2.1	Ol.98.13	A.I.23.2.2	H.62.9 H.64.6 „ 77.1.12 Cl.66.1 „ 1.3 „ 4.8					
Die Augen d. Gel. = Sterne	15.10 C.18.5.8 124.10 127.5		p.41.1.2		C.p.98.1.11 „ 104.1.4 „ 68.1.7 Hel.I.35.2 Hel.II.3.3	D.I.11.5 H.43.8				26.14	P.21.12 „ 65.13
Die Augen d. Gel. = Sonne	112.1 123.5 140.1 148.9	5.3		Ol.58.13 „ 71.3 „ 91.4	A.I.p.91.2.5 „ 14.2.14 „ 43.1.3 „ 75.3.5 Hel.I.35.3	D.I.52.2 D.II. 15.15 „ 54.2 „ 13.3 „ 40.1 H. 16.7 „ 41.6 „ 39.3 „ 41.6 „ 22.12 Cl. 62.3 49.3 18.9				8.9	
Die Zähne = Perlen	167.10 184.5	5.6		Ol.71.7 „ 78.9 „ 91.3	A.I.p.27.1.9					9.5 32.10	P.54.14
Die Hände d. Gel. weiß wie Elfenbein	148.11 166.9 198.7	5.8	p.5.1.2 „ 35.1.13	Ol.91.5		D.I.11.7 D.II.25.5 Cl.15.1					
Amor in den Augen der Geliebten	C.26.2.3 112.9 121.7 133.7 115.7 194.2	13.1	p. 2.2.7 „ 142.2.4 „ 16.1.1		A.p.39.2.3 Hel.I.29.1 M.p.171.2.5 „ 186.1.7		I.304		S.p.8.9	20.8 36.5	
Amor mit Pfeil das Herz des Dichters durchbohrt	3.12 62.4 163.1 203.1				A.I.p.4.3.13 „ 4.2.3 Hel.I.7.6	D.I. 4.2-8 D.II.27.2 „ 70.3 H.10.1				2.1 20.1 20.13	T.23.3
Das Feuer der Liebe hat des Dichters Herz entzündet	185.5 C.13.9 86.3 169.2	46.1 23.11		Ol.42.13 „ 47.7 „ 53.8	A.I.p.99.1.5 „ 4.2.2 „ 18.1.3 „ 74.1.4 „ 79.2.7	D.I. 46.4 „ 55.4 D.II.11.2 „ 55.12 H.7.7				28.13 72.4 81.11	T.18.7 P.64.16

Daniel	Constable	Lodge	Barnes	Fletcher	Drayton	Spenser	Emaricdulfe	Percy	Zephiria	Linche	Griffin	Smith	Tofte	Stirling	Shakespeare	Drummond	Greville
A.11.3 12.7.9 D.28.1 28.5,13			34.4 95.11	38.5 43.1							39.3		I.29.2 III.22.4	7.8 10.1 17.10 49.8		p.22.1.3	4.1 33.1
	VII.1.9 ,, 3.1.5	8.1 27.5	34.5 46.1.3	45.5.12	30.9				17.8	31.3				27.10 88.5	49.6	p.6.1.13	
A.11.4			48.11	52.6	8.11	15.9 81.10	15.12							18.12		p.6.1.13 ,, 50.1.6	
A.11.5				38.7				13.7			39.6		I.30.6 III.19.1 III.30.1				
			60.11	13.8 39.2	2.11								III.29.6			p.37.2	26.11
	V.2.1-9		60.11					2.8			1.1	36.1	II.28.7				
A.3.7	V. 3.13 VI.6.9 VIII.5.8	2.8 5.10 37.9	28.4 77.5 85.14	41.5	40.9	22.11				34.12	8.9	17.7	I.15.8 II.12.8 30.1.10 III.36.2	7.1		p.50.1.2	

Idee:	Petrarca	Bembo	Tasso	Du Bellay	Ronsard	Desportes	Chaucer	Wyat	Tottel's M.	Sidney	Watson
					Hel.I.13.5 „ 39.6 M.p. 158.2.3 Ast.12.3	H. 55.13 „ 84.2 Cl.70.5 67.1					
Das Feuer der Liebe hat den Dichter ganz ergriffen	16.4 129.14 132.12 170.1 185.3 228.9 C.31.5.5	22.1 50.6	p. 2.2.14 „ 4.2.3 „ 11.2.8 „ 17.1.1 „ 15.1.2 „ 38.1.14 „ 67.2.5	01.40.1 „44.14 „67.3 „100.3	A.I.p.101.2.4 „ 41.1.1-7 M.p.156 1.13	D.I. 3.3 „II.47.8 H.2.2 „ 37.10	I.490	R.7.7.12 6.3	S.p.9.4	25.14 35.5 56.14 59.2 68.7 89.14	P.25.8 „ 56.18
Die Treue des Dichters ungeheuchelt	61.8 188.1				A.I.p.79.2.14 „ 91.2.31 „ 25.2.9	D.I.63.8 „ 8.1 „II.62.2 65.1 H.5.5 Cl.7.2		4.9 6.1	S.p. 11		
Das Bild der Gel. im Herzen des Dichters	75.5	15.4	p.3.2.14		A.I.p.57.1.3 „ 79.1.2 Ast.6.1-14	D.I.69.1 „II.55.3 „II.68	I.297 366 IV.470				T. 45.5 46.1 46.11
Der Dichter nennt sie unfreundlich						H.38.10 Cl.54.14				47.13 62.2	T.54.2 P.94.1
Die Gel. ist schön, aber unfreundlich											
Der Dichter nennt die Gel. kalt wie Eis	120.1			01.67.1		H. 50.2 54				8.12	P.3.5 43.7
Die Gel. ist stolz	138.7 199.7	42.11 49.5	p.120.1.9	01.23.5	A.I.p.20.2.7 „ 23.1.11	D.I.9.5 Cl.12 2				31.11	T.17.10 „ 25.12 „ 28.12 „31.6.8 „ 32.13 „54.2 5.10 P.63.15
Die Gel. ist grausam	C.10.4 226.1	72.1	p.38.1.5 „ 39.2.14 „134.1.14	01.37.4 „52.14 „53 9	A.I.55.1.5 „ 19.2.14 „ 8.3.3 Hel.I.2.8 „ „ 2.13 M.p.156.1.3	D.I.57.3 „II.26.1 H. 37.14 Cl.51.11 „ 53.3			U.p. 132.13		T.42.12 „ 45.13 „ 49.9

Daniel	Constable	Lodge	Barnes	Fletcher	Drayton	Spenser	Emaricdulfe	Percy	Zephiria	Linche	Griffin	Smith	Tofte	Stirling	Shakespeare	Drummond	Greville
A.6.3	I.2.11	21.13	18.7			30.1.5.7		9.5		14.5		13.6	I.34.3	4.9	109.2		
,, 24.12		8.9	36.9					19.9		35.3			II.17.1	38.3	115.4		
D.42.5		33.5.13	42.10										29.8	62.14			
			87.3										III. 3.5	63.6			
			100.3										8.7				
A.14.1		32.9	100.11				26.9		40.10	38.5	36.1						
25.1																	
D.55.1																	
	I.5.2			6.9		45.3			14.5				III.17.8	24.9	25.1		
	II.2.9																
D.5.7	VII.8.14		101.9	31.10		56.1		17.1		9.1	9.9.13	4.12	I.33.5	92.9	139.1		
6.13										29.14	44.3	18.14	II.4.2				
36.12										36.11		34.10					
51.13										37.7		42.4					
D.5.7						56.1		17.1		9.1	44.3	42.4					
6.13																	
D.44.8				3.12	58.13	30.1							II. 14.3				
				42.2		30.5							III.5.11				
						55.8							III.19.3				
A.15.11			74.12		29.3	2.9											
26.9			92.14		52.12	10.9								95.3	140.14		
D.42.5						25.5									141.12		
						27.1.13											
						33.12											
						38.9											
						58.13											
						81.7											
A.4.13	V.2.2	14.6	18.12		52.7	20.9		3.7	40.15	6.4	9.10	11.3	I. 6.5	40.1	140.1	p.21.1.13	
,, 9.12	VII.1.7		36.6.12			25.7		7.9		11.1	18.7	15.14	,, 12.5	79.14	149.1	,,31.1.12	
,, 11.11			80.12			41.2				12.4	30.5	18.14	,, 23.6	93.3		,,50.2.3	
D.6.1			86.12			42.1.13				16.8	33.3.7	32.3	,, 27.5				
,, 42.10			87.3			45.9				38.10	44.13	42.11	,, 33.2				
,, 51.10			94.12			49.1.9					59.5		II. 4.9				
						55.2					60.13		,, 13.11				
						56.1					61.6		,, 31.2				
						57.11							III.18.1				
													,, 19.11				
													,, 22.5				
													,, 33.10				
													,, 37.11				

Idee:	Petrarca	Bembo	Tasso	Du Bellay	Ronsard	Desportes	Chaucer	Wyat	Tottel's M.	Sidney	Watson
Die Gel. ist grausam, doch schön	C.34.1.9				A.I.p. 80 2.6 Hel.I.18.12	D.I. 13.12					
Die Geliebte ist hartherzig	138.10 181.4										P.36.14 „ 46.3
Das Herz der Gel. gleich einem Kieselstein					A.I.63.1.3						T.38.14
Die Gel. ist seine Feindin u. Kriegerin	19.1 137.4 146.3 162.11 169.13 216.2 223.3 C.26.4.6	24.1 28.1 C 8.1.7 93.13	p.14.2.2 „ 16.2.1	Ol.52.12 „ 70.2	A.I. 4.3.1 „ 38.2.2 „ 25.2.2 „ 57.1.4	H.55.3 Cl.18.1	I.873 V.228	18.1			P.41.11 41.13
Die Gel. führt Krieg gegen ihn	84.2 104.1 131.7 184.13 214.12 261.7 C.19 2.7 C.28.3.5 C.33.13	1.1 51.1			A.I.16.3.3 „ 77.2.3 Hel.I.15.6 Ast.3.3	D.I 9.14 H.50.1 „ 20.10 „ 32.10 „ 26.11		12.1		39.7	P.41.13 64.5 85.5
Der Dichter friert in Hitze und brennt in Kälte	97.4 104.2 119.11 145.1 149.5 184.14 103.1 102.14	39.7 C.3.5 92.9	p.41.1.11 „ 74.1.7 „ 126.1.1		Hel.I.13.5	D.I. 16.3 „ II.33.5 D.I. 10.11 H.70.3 „ 27 „ 40.9 Cl.1.1 „ 9.2 „ 26.5		12.2 15.10			P.31.18 „ 40.2 „ 43.13 „ 51.16 „ 76.13
Der Dichter nennt sich ein elendes Wesen						D.I 16.3 „ II.32.14 „ „ 50.1 H.38.12				33.4 40.6 93.4 94.14 98.6	T.34. 1.4 3.14

Daniel	Constable	Lodge	Barnes	Fletcher	Drayton	Spenser	Emaricdulfe	Percy	Zephiria	Linche	Griffin	Smith	Tofte	Stirling	Shakespeare	Drummond	Greville
A. 4.1 „ 21.6 „ 24.12 D. 8.8 „ 10.2	V.2.2			44.1		46.2 49.1 53.5 55.4					7.5		II. 13.1	50.3			
A. 7.12 11 13 D.43 9 51.8		3.9	28.3 28.14 100.11			18.6 32.6			10.10	35.4	17.10 40.5 61.5 19 6 23.3		II. 1 6 „ 13 11 „ 38.3 III.22 5 „ 37.4			p. 36.1.6	
A. 4.3 „ 4.13 „ 7.4 „ 15.10 „ 18.12	III. 10.5		24.5 25.14 87.6 M.3.4	8.3	52.13	18.14				9.9	52.14 55.9						
A. 8.3 8.11		32.10	11.5			44.10 57.1	30.13						I 23.5 33.9				
					63 2	11.3 44.5	30.10			7.7					35.12		
	VI.2.3	5.13 18.5. 10.13	31.1		62.14								I.27.3	68.1		p.47. M.7	
A.3.5	V.1.1	23.13	73.12 86.2			41.6	31.14			9.13 22.5			II. 5.3				

Idee:	Petrarca	Bembo	Tasso	Du Bellay	Ronsard	Desportes	Chaucer	Wyat	Tottel's M.	Sidney	Watson
D. Dichter im Sklavenjoch	42.12 48.10	C.27.1.3	p 49 2.12 „ 59.1.4 „ 121.1.1		Hel I. 12.10 „ II. 7.9 M.p. 143.3.2	H.24.4				102.8	T 17.8 „ 42.9 „ 50.5 „ 53.12 „ 54.4 P.1.9.17 „ 23.11 „ 27.11 „ 44.4 „ 69.14
Der Dichter ist ein Sklave				Ol.5.3	A.I.p.14.2.7 Hel.II.36.7	D I. 26.10 „ II.74.13 „ „ 62 6 H.55 6 Cl.58.3				29.14 47.3 53.5 86.9	P 55.10 „ 100.14
Der Dichter ist der Gefangene der Geliebten	68.1 104.5 56.9 C.25.7			Ol 33.1 „ 34.2	A.I.p. 43.1.7 „ 94 2.4 „ 40.3 3 „ 49.1.5 M.p.189.1.4	D.I. 55.3 „ 1.6 D.II.41.3 59.5 H.55.4		12.5			T.41.11
Die Qualen des Dichters wie die der Hölle							V.1376			2.12 100.7	T.8.1 P.82.9
Seine Seufzer wie Rauch aus seinem Herzen	15.2 41.12							19.10 31.1	S.p.11.10		T.36.9
Der Dichter bittet um Mitgleid	120.2 61.10 103.4 170.8 181.1 162.11 202.12				A I.p.73.1.11 Hel.II.5.9		I.535	21.10	U.p. 132	45.12 24.9	T.42.2
Mahnung an die Gel. Schönh. vergänglich	11.5 291.1 292.1	72.5	p.102.3			D.II 26.12 Cl 62.1					
Die Vorzüge und Fehler der Gel. sollen allen bekannt werden	54.7 114.9 170.9										
Die Gel. lebt in unsterblich. Versen	C.7.6 248.13 v.83.5		p.126.1.4			H.34.12 „ 15.9 Cl.62.13					

Daniel	Constable	Lodge	Barnes	Fletcher	Drayton	Spenser	Emaricdulfe	Percy	Zephiria	Linche	Griffin	Smith	Tofte	Stirling	Shakespeare	Drummond	Greville
	IV.2.3 VI.8.14	22.9	38.10 65.4 90.13 95.9	5.13		29.10 42.7				22.14		1.11 17.12 23.13 46.4	I.9.9				
	IV.5.10		54.14			65.4		7.13				40.10 41.3			57.1.11 58.1 141.12		
	VI. 8 5		16.5			10.5 29.3 42.8 52.5		7.1		21.9	5 1.13 6.11 19.11 41.1.5 41.13	27.10 32.13	I.31.11 „ 36.5				
A.25.7 D.55.7	VI.2.1-14				41.3 60.2 62.7			9.13		12.8 23.3 29.5	6.9 53.5						
A.2.1 D.42.9	V.1.11	5.9 21.1	56.8 70.3		54.4 55.5												
D.10.14 46.11	VIII.9.3	4.1 19.10	14.14 13.9 28.10 68.12 70.5 91.13 100.1				2.14			8.14 9.4 9.7 12.11 35.5 36.1	9.5.11 16.6 19.11			89.5	111.8.13		
D.35.1 „ 36.13 „ 34.1 A.26.1	IV.10.1		58.1 59.13		8.1	27.13 58.5						26.5			2 5 6 12 an den Freund		
A.14.13 16.13 18.13 20.13 D.27.11	VII.9.5 „ 9.13	23.11		50.3		29.13		3.6				44.1 42.4		23.6			
D.17.5 37.9 39.7		20.13		50.5	6.5 41.1 44.9	27.13 69.9 75.11			14.13						18.11 19.13 55.1 an den Freund		

Idee:	Petrarca	Bembo	Tasso	Du Bellay	Ronsard	Desportes	Chaucer	Wyat	Tottel's M.	Sidney	Watson
Der Dichter macht der Gel. Vorwürfe u. Drohungen.								6.14			P.26.8
D. Dicht. verwünscht die Stunde, da er sie zum 1. Male sah.					M.p. 171.1.8	D.I.47.1 Cl.12.1					
Die Gel. freut sich an den Qualen des Dichters.	141.9 C. 30.2.5 205.12			Ol.37.6 „ 92.12							T.41.5 P.26.16
Die Gel. verachtet den Dichter.	36.12 49.8 C.18.2.10 61.13 146.5 171.3 172.1	26.1	p.39.2.14		A.I.p.20.2.10 Hel.II. 43.12	D.I.1.10 Cl.28.1 62.9		14.9 21.9		12.13 31.12	T.19.12 „ 23.14 „ 31.3.5 „ 34.14 „ 52.5 „ 54.2 „ 54.13 P. 8.9 „ 27.5 „ 64.2
Die Gel. hasst den Dichter											
Der Dichter hat ihr seine Jug. geopfert; er ist abgehärmt durch verschmähte Liebe.	48.1 59. 56.12							14.14	S.p.4		T.60.5 P.50.13 „ 52.7
Der Dichter bezieht sich auf die lange Dauer seiner Liebe.	48.9 59.1 95.1 97.1 177.12 230.2				A.I.p. 57.1.1 „ 60.3.1 „ 105.2.2 Hel. I.14.1 „ II. 7.9 „ II.36.9	D.II. 18.1 38.9 56.9 62.10 66.12 Cl.51.5					

Daniel	Constable	Lodge	Barnes	Fletcher	Drayton	Spenser	Emaricdulfe	Percy	Zephiria	Linche	Griffin	Smith	Tofte	Stirling	Shakespeare	Drummond	Greville
D.50.6 „ 53.1					47.13	82.11									60.13 an den Freund 81.13 107.13		
A.1.12 16.13 20.13 D.41.11 54.10	III. 1.7 VII. 4.2			49.1	41.8		31.13				19.3 20.6	1.4 5.7	II.6.7 III.2.5	40.13 92.5 93.7	139.1		
	VI. 8.1 8.12							2.1			19.8			35.13			
D.42.5		23.10	39.11			10.13 18.12 41.6 54.12		3.14 16.17								p. 20 1.12	
A. 0.9 „ 1.14 „ 15.16 „ 19.9 „ 25.1 D. 5.7 „ 6.4 „ 7.8 „ 8.14 „ 44.5	V. 6.5 8.10 VII.4.2 4.7 4.13 5.7.10 6.14 9.9 VIII.2.3	14.8 23.5	86.11		44.8	10.3 29.1	1.4			17.10 29.7	32.11	24.12 43.5 48.5	I.20.2 32.5 II.13.6 III. 13.1.4 13.7	15.9 57.14 92.10 93.7 101.12	132.2		
A.15.5 „ 20.7	VII. 10.5 2.10		69.14 101.14							9.8 12.8.11 27.13 35.7	62.13		III.23.6	91.3	149.13		
A. 2.5 „ 5.1.7 „ 16.5 „ 24.1 D. 1.9 49.5	V.9.8		69.3		44.9	38.9				18.11 23.5	35.13 33.1 33.8		II.18.1 II.26.1				
A.14.9			33.5		51.1 9.11												

Idee:	Petrarca	Bembo	Tasso	Du Bellay	Ronsard	Desportes	Chaucer	Wyat	Tottel's M.	Sidney	Watson
Die frühere Lebensfreude des Dichters ist dahin.	C.39.8	10.9			A.I. 29.2						T.25.12 „ 26.8 „ 31.8 „ 34.1 „ 41.14 „ 45.10 „ 60 4 P. 1.6 69.1
D. unglückliche Liebe stört dem Dichter Ruhe u. Schlaf.	190.7 198.1					D.I. 11.12 II.31.7 H. 47.1 Cl.42.5				40.2 98.8	T.40.10 60.6 P.47.11 50.17
Sein Leben und sein Tod sind in ihrer Hand.	137.5 C.15.4										
Das Leben des Dichters ein lebendiger Tod.	102.7					D.I. 14.5 12.2 Cl.14.14				32.1	T.40.5 P. 5.7 „ 18.2 „ 22.16 „ 30.11 31.11
Die Gel. hat dem Dichter das Herz geraubt, jetzt lebt er ohne Herz.	C.30.6.6 211.3 C.40.1.4 271.9	13.5			Hel.I.13.14 M.p. 143.3.3	D.II.6.12 16.5 Cl.56.12					T.49.9 „ 49.14 P.56.5 „ 56.11
Der Dichter ersehnt in Verzweiflung den Tod.	205.10 272.12			Ol. 47.13 „ 66.12	M.p. 215.1.8	D.I.16.3 H.58.12	I.526 608 IV.500	R.7.4			T.43.1 „ 44.9 „ 57.14
Die Gel. hat den Tod des Dichters auf dem Gewissen.								6.13		48.12	T.37.13
D. Dichter hat Freude an seinen Qualen.	56.8 68.10 100.8	4.13	p.41.1.4 „ 15.2.12 „ 126.1.8	Ol. 26.4 „ 33.1	A.I.p. 6.1.5 „ „ 36.3.4 M.p. 192.1	D.II.41.5 H.16.9 52.2				100.12	P. 39.17

Daniel	Constable	Lodge	Barnes	Fletcher	Drayton	Spenser	Emaricdulfe	Percy	Zephiria	Linche	Griffin	Smith	Tofte	Stirling	Shakespeare	Drummond	Greville
D.55.11	VI.8.2	17.7	10.1 75.6 86.7								17.11			21.1			
A.14.9 „ 18.7 „ 22.9	II.3.5		83.12	31.1	37.10	86.1				8.13 29.9 38.7 38.13	15.9	16.11 34.9 37.5			27.13 28.1 61.1 61.10	p.8.2.11	
	II.4.13 VII.9.9	6.13 19.13	84.6	38.3 52.3		1.1 7.3 21.9 46.6				23.1	5.3 56.3 57.13	2.2					2.9
A. 3.13 „ 22.13	IV. 6.13 2.2	6.1	25.10 31.10		50.13	14.14 25.1 88.14		14.10 20.2		13a.13 35.7	16.7						
A. 8.6		4.8 5.3	7.14 10.1 47.1 47.12 65.1	7.4 46.1 46.14 49.1	52.1	73.2			4.12				I.6.5 II.2.8 „ 8.1.6 III.1.4 „ 1.5.9.11 „ 29.4				
A. 3.5 21.1	IV.5.1.11 IV. 6.13 VI. 9.8 VIII.2.4	23.4 23.13	76.11 80.1			25.5				24.13 29.4 37.13	25.14 28.3 51.9 60.10	31.5	I.35.1			p.45.1	
A.17.13 D. 5 13	II.4.7 VII.4.14 VIII.2.13 3.13		56.14 80.1			36.10 57.11		18.12		36.11	43.12 47.11 48.1.6	24.13				p.31.1.14 „ 44.1.14	
A.19.12 D.46.14				31.3		42.1	p.5.1 1				12.1 27.11			6.12		p.26.1.14	

Idee:	Petrarca	Bembo	Tasso	Du Bellay	Ronsard	Desportes	Chaucer	Wyat	Tottel's M.	Sidney	Watson	
	172.1 177.1 190.5 193.1,12 181.12 195.4 202.3					Cl. 73.6 ,, 28.10						

Daniel

Constable

Lodge

Barnes

Fletcher

Drayton

Spenser

Emaricdulfe

Percy

Zephiria

Linche

Griffin

Smith

Tofte

Stirling

Shakespeare

Drummond

Greville

B. Die Gestalt der petrarkistischen Dichtung.

Die bis in die kleinsten Züge gehende Nachahmung des Gehaltes der Dichtung Petrarcas zog notwendigerweise eine ebenso starke Anpassung an seine Sprache nach sich. Dabei boten sich in der englischen Sprache anfangs große Schwierigkeiten, denn noch war diese nicht geschmeidig genug, um petrarkistische Gedanken mit der Feinheit des Meisters wiederzugeben. Zwar hatte Chaucer mit seiner hohen poetischen Begabung schon einen gewissen Grad der Vollkommenheit erreicht, aber das 15. Jahrhundert war nicht fähig gewesen, die Sprache auch nur annähernd auf der Höhe Chaucers zu halten. Sprache und Rhythmus der Dichtung waren zu Beginn des 16. Jahrhunderts so weit gesunken, daß nur die Bemühungen poetisch hochbegabter Männer sie für die Dichtung wiedergewinnen konnten. In welcher Weise das geschah, wurde schon in Teil 1 gezeigt. Man lehnte sich an fremde Muster an, deren poetischer Wert allgemein anerkannt wurde, man übersetzte Petrarca und versuchte die englische Sprache den Feinheiten der italienischen anzupassen. Von der Uebersetzung schritt man bald zu freierer Bearbeitung, um dann nach und nach mit der Verfeinerung der Sprache zur Selbständigkeit zu gelangen. Mit Wyat und Surrey beginnt dies Bemühen, die englische Sprache zu einem willigen Werkzeug in der Hand des Dichters zu machen, an der meisterhaften Sprache der Sonette Sheakespeares sieht man, welchen hohen Grad der Vollkommenheit diese erreicht hatte. In diesem Bestreben mußten sich die Dichter gegen zahlreiche Anfeindungen schützen. „First, that there beeing many other more fruitefull knowledges a man might better spend his tyme in them then in this. Secondly, that it is the mother of lyes. Thirdly, that it is the Nurse of abuse, infecting us with many pestilent desires; with a Syrens sweetnes, drawing the mind to the Serpents tayle of sinfull fancy." (Sid. Apol. of P.; Smith, 1. B. p. 183.)

Diese Anfeindungen, die je nach der Einstellung mehr oder weniger berechtigt gewesen sein mögen, riefen die Verteidiger der Poesie auf den Plan, die in kritischen Schriften den hohen Wert wahrer Dichtkunst priesen. Sie bewiesen, daß die einfache nüchterne Sprache nicht das Werkzeug des Dichters war, sondern daß die schöne Ausschmückung das Bemühen eines jeden sein mußte, eine Ausschmückung, „which resteth in the fashioning of our makers language and stile, to such purpose as it may delight and allure as well the mynde as the eare of the hearers with a certaine noueltie and strange maner of conueyance, disguising it no litle from the ordinary and accustomed." (Puttenh. Smith, 2. B. p. 142.) Puttenham vergleicht hier diese poetische Sprache mit den „great Madames of honour", die in ihren köstlichen Gewändern viel schöner und lieblicher erscheinen, als „when they go in cloth or in any other plaine and simple apparell." (Ebd.) Der Schmuck der Sprache besteht nach ihm in Bildern und bildlichen Redensarten, „which be the flowers and coulours that a Poet setteth upon his language

of arte, as the embroderer doth his stone and perle or passements of gold upon the stuffe of a Princely garment, or as th' excellent painter bestoweth the rich Orient coulours upon his table of pourtraite." (Ebd. p. 143.) Zwar eignet sich diese bilderreiche Sprache nicht zu jedem Zweck; ein Richter kann sich ihrer nicht bedienen, denn durch die Metaphern könnte die Eindeutigkeit des Sinnes leiden. Der Dichter ist aber nach der Ansicht Puttenhams zu solcher Redeweise berechtigt, denn ihre Verse sind bestimmt für die Ohren „of princely dames, young ladies, gentlewomen, and courtiers, beyng all for the most part either meek of nature, or of pleasant humour." (Ebd. p. 160.)

Doch vergaßen die Verteidiger der Poesie nicht, die Dichter vor den Gefahren der Uebertreibung zu warnen, bei dem geringen Spielraum der Lyrik lag diese Gefahr sehr nahe, und hier bot sich den Widersachern ein willkommener Anlaß zum Angriff. Um die Poesie vor Schaden zu bewahren, deutet Sidney besonders auf die Uebertreibungen hin. Nachdem er von dem Gehalte der lyrischen Dichtung gesprochen hat, fährt er fort: „Now for the out-side of it, which is words, or (as I may tearme it) Diction, it is euen well worse. So is that honny-flowing Matron Eloquence apparelled, or rather disguised, in a Curtizanlike painted affectation: one time with so farre fette words, they may seeme Monsters, but must seeme straungers to any poore English man; another tyme, with coursing of a Letter (d. h. Alliteration), as if they were bound to follow the method of a Dictionary; an other tyme, with figures and flowers, extreamlie winter-starved." (Apol. of Poet. Smith, 1. B. p. 201 f.) Auch Puttenham bedauert, daß der „high stile" durch die Uebertreibung der Lächerlichkeit anheimgefallen ist (ebd. 2. B. 159.).

Die Bildersprache, auf die die Kritiker jener Zeit so großen Wert legen, und die sie als wesentliches Merkmal guter Poesie ansehen, soll im folgenden untersucht werden, um zu erkennen, wie weit die englischen Sonettdichter in der inneren und äußeren Sprachform Petrarca zum Vorbild nehmen. Um zur Uebersicht über die Abhängigkeit zu gelangen, sind die Bilder nach Sachgruppen zusammengestellt (wie bei Wietfeld, die Bildersprache in Shakespeares Sonetten) und zwar zuerst die Bilder, die bei Petrarca und den englischen Sonettdichtern in derselben Weise gebraucht werden, dann folgen solche, die wohl bei Petrarca, aber bei den Engländern in anderer Verwendung vorkommen, zuletzt diejenigen Bilder, mit denen die Schüler über den Meister hinausgehen. Diese Gruppe ist besonders wichtig, weil sie am besten zeigt, zu welchen Uebertreibungen sich die Dichter hinreißen ließen, in dem Bemühen, Eigenes zu bringen und Originalität zu bekunden.

a. Das Bildergut in den Sonetten.

Erste Gruppe:
Bilder, die bei Petrarca und den englischen Sonettdichtern vorkommen.

AUS DEM BEREICHE DER NATUR.

1. Himmelskörper.

Die Sonne — das Auge der Geliebten.

Che luce sovra quanti'l Sol ne scalda. 114/8.
Mirando 'l Sol de' begli occhi sereno. 140/1.
Petr. C. 7. 4/3; 114/8; 196/9; 270/10; 303/11; 196/9.

Sid. 7/8; 103/8; Wat. T. 6/11; Bar. Elg. 12/1; 14/3; 22/2; 24/2; 34/5; 46/13; Lod. 8/2; 27/5; Flet. 45/12; Dan. D. 6/2; Zeph. 17/8; 19/2; Dr. 30/9; 56/12; Spen. 9/5; Lin. 3/8; 13/7; 31/3; Stir. 88/5; Sh. 20/6; 28/11; 49/6; 130/1; 132/5.

Que' duo bei lumi, assai più che 'l Sol chiari. 270/10.
. . . che 'l Sol degli occhi tuoi. 303/11.

Wat. T. 55/8.

Die Sonne — das Gesicht der Geliebten.

I pensier son saette, e'l viso un Sole. 103/9.

Tof. 1. T. 3/3; 20/10.

Die Sonne — das Haar der Geliebten.

Nè posso dal bel nodo amai dar crollo,
Là 've 'l Sol perde, non pur l'ambra o l'auro. (164/7.)
e le chiome, ch'a vederle
Di state a mezzo di vincono il Sole. 167/13.

Ch. Tr. 4. B. 816; Bar. Od. 16/18; 71/1; Lod. 9/6; 22/4; Con. 1. D. 6/10; 7/3; 4. D. 2/10; Em. 5/14; 6/2; 25/2.

Le trecce d'or, che devríen far il Sole
D'invidia molta ir pieno. C. 8. 6/1.

Bar. C. 3. 1/2; 19/13.

Die Sonne — die Geliebte.

Ed or picciol borgo un Sol n'ha dato. 4/12.
Cosi costei, ch'è tra le donne un Sole. 9/10.
. . . un vivo Sole. 69/12; 194/2.
Ivi è quel nostro vivo e dolce Sole. 173/9.
Petr. 79/1; 110/5; 120/14; 142/8; 143/4. 14; 153/2; 161/8; 187/13; 189/2; 216/9; 217/6; C. 40. 2/6; 234/1; 311/1; 195/8.

Ch. Tr. 3. B. 1604; Sid. 76/14; 91/3; 97/14; Dan. A. 1/10; 23/2, Wat. T. 52/5; 12. 13; Bar. Od. 10. 1/5; 24/15; 46/3; 49/2; 57/1; 98/1; 102/7; Lod. 22/2; Flet. 25/9; 38/13; 43/10; 45/5; 51/1; Con. 1. D. 7/10; 9/6; 2. D. 3/5. 9; 10/1; 6. D.

1/13; 4/12; Dan. D. 48/5; Dr. 16/5; 60/9; Grif. 27/8; 35/10; Lin. 10/14; Sm. 43/1; Tof. 1. T. 5/2. 12; 11/2; 24/1. 7. 10; 2. T. 16/6; 24/2; 3. T. 38/6; Em. 3/5; Stir. 27/10; 47/7; 62/1; 69/4; Drum. p. 51. 2/3; Sh. 21/6; 33/9.

Die Sonne — der Blick der Geliebten.

Da voi sola procede . . .
Il Sole e'l foco e'l vento, ond'io son tale. 103/8.
Fa'ch'io riveggia il bel guardo, ch'un Sole
Fu sopra 'l ghiaccio. C. 41. 4/1.
Poiche votsro vedere in me risplende,
Come raggio di Sol traluce in vetro. 74/9.

Zeph. 12/2.

Die Strahlen der Sonne — die Blicke der Geliebten.

. . . movendo de' begli occhi i rai. 9/11.
. . . ma gli amorosi rai. 84/5.
. . . agli ardenti rai neve divegno. C. 18. 2/9.
. . . il fiero raggio. 62/12.
Ove i raggi d'Amor sì caldi sono. C. 8. 6/4.
Ben, s'io non erro, di pietade un raggio
Scorgo fra'l nublioso altero ciglio. 136/9.

Wyat. 15/1; 21/9; Sid. 41/14; 42/2; 42/11; 47/2; 51/12; 76/2; 76/7; 77/1; 66/11; Dan. A. 26/3; Wat. T. 6/9; 31/7; 52/6. 12; Bar. 35/10; 41/12; 42/12; 49/1; 54/12; 57/2; 98/2; Con. 1. D. 9/11; 7. D. 3/7; Zeph. 8/13; Dr. 43/2; Spen. 7/11; 8/5; 24/7; 61/10; Lin. 9/7; 34/11; Sm. 2/13; Tof. 2. T. 24/8; Stir. 2/6; 7/10; 83/14; Drum. p. 27. 1/6.

Gestirn — Augen.

Torcer da me le mie fatali stelle. 15/12.
Celansi i duo miei dolci usati segni. 156/12.
. . . e gli occhi eran due stelle. 124/10.
. . . le mie due stelle fide. 127/6.
Gli occhi sereni e le stellanti ciglia. 167/9.

Sid. 26/14; 48/1; 76/1; Dan. 11/3; 12/7. 9; Wyat 14/12; Bar. Elg. 15/3; Od. 10. 2/2; 34/4. 6; 95/12. 13; Lod. 8/1; Flet. 38/5; 43/1. 5; Con. 1. D. 10/9; 5. D. 3/10; 7. D. 3/5; Dan. D. 28/2. 5; Zeph. 8/5; Spen. 1/5; 45/14; Grif. 39/3; Sm. 2/9; Tof. 1. T. 29/1; Grev. 4/1; 33/2; Stir. 7/8; 10/1; 17/10; 49/8; Sh. 14/10; 131/1; 132/8.

Stern — die Geliebte.

. . . e 'n ciel farne una stella. 216/8.

Ch. 1. B. 175; 5. B. 1392; Wat. T. 31/9; Bar. 95/1. 7; Dr. 4/1; Spen. 9/7; 34/5. 10; Tof. 1. T. 37/6; 2. T. 3/6; 27/11.

Stern — andere Frauen.

. . . delle minori stelle. 182/4.
Anzi didici stelle, e 'n mezzo un Sole. 189/2.

Licht — die Augen der Geliebten.

E m'è rimasa nel pensier la luce
che m'arde e strugge dentro a parte a parte. 16/3.
. . . due luci. 165/13; 11/4; 123/5; C. 8. 3/11; C. 8. 5/15; 127/7; C. 20. 3/9; C. 20. 4/3; 171/7; 220/1; 231/14; 251/10; 165/9.

Sid. 8/10; 76/10; 48/7; 65/9; Bar. Elg. 1/13; 54/12; 94/3; Flet. 43/1; Stir. 7/7;

. . . celeste lume. 194/1. Spen. 16/2.
. . . luci beate e liete. C. 18/4/12.
. . . il dolce lume. C. 32. 6/1; C. 19. 1/2; 130/9.
. . . lumi onesti e belli. C. 14/13. Dan. D. 12/3.
. . . d'un soave e chiaro lume. C. 32. 4/3.
. . . vivo lume. 129/11; C. 41. 2/1.
. . . lumi del ciel. C. 18. 5/8.

Licht — die Geliebte.

Il cor già vôlto ov' abita il suo lume. 144/14.

Bar. 12/10; Tof. 3. T. 12/1.

. . . che 'nnanzi tempo spenta
Sia l'alma luce. 213/2.

Sid. 68/2; 76/4; Dan. A. 3/9; 20/4; 23/4.

2. Erdformationen und Feuer.

Erde — Gesicht.

Oime! terra è fatto il suo bel viso. C. 40. 4/1.

Wasser — Tränen.

. . . acqua che per gli occhi si risolva. 145/10.

Wyat 31/5; Bar. 77/6; Con. 1. D. 5/11; 5. D. 4/10; Tof. 1. T. 14/6; 15/9; 19/3.

Wellen — Tränen.

L'onde che gli occhi tristi versan sempre? C. 13/12.
. . . e degli occhi escon conde. C. 37. 4/5.

Wat. T. 36/2; Bar. 61/6; Lod. 37/1.

Wellen der Klage.

Le trist' onde. Del. pianto. C. 47. 2/3.

Quelle — Augen.

O lor sempre ricorro,
come a fontana d'ogni mia salute. C. 20. 3/14.
Oh occhi miei, occhi non già, ma fonti! 128/4.
Nè per duo fonti. 203/12.

Ch. Tr. 5. B. 1374; Sid. 45/7; Wat. T. 30/1; 37/11; Bar. 30/1; 71/3; 99/4. 13; Lin. 3/7; 13/14; Sm. 17/8; 42/5; Wyat 19/4.

Quelle — der Dichter.

E farmi una fontana a piè d'un faggio. C. 4. 6/17; C. 31. 4/8. Lod. 38/10; Tof. 1. T. 40/3; Tot. Sur. p. 9/1.

Quelle — die Geliebte.

Cosi sol d'una chiara fonte viva
move'l dolce e l'amaro, ond' io mi pasco. 131/9.
Solea dalla fontana di mia vita. C. 45. 1/1.

Lod. 34/10; Tot. Sur. p. 9/9; Ch. Tr. 1. B. 873.

Fluß — Tränen.

Onde e'suol trar di lagrime tal fiume. 194/5.
Degli occhi tristi un doloroso fiume. 238/11.

Bar. 25/2; 94/1; Lod. 4/3; 21/2; Con. 1. D. 5/10. 14; Tof. 1. T. 14/5; 18/5; 2. T. 21/8; 34/4; Drum. p. 30. 2/13; p. 51. 2/1.

See — Tränen.

Or vorría trar degli occhi nostri un lago. 204/4.

Bar. Od. 11. 7/1; Con. 5. D. 4/10; Lin. 9/12.

Feuer im Innern.

Dentro pur foco. C. 7. 6/1; C. 18. 3/2.
Ed al foco gentil ond' io tutt'ardo. C. 19. 5/6.
. . . 'l gran foco, di ch'io vivo ed ardo. 132/13.

Ch. 1. B. 490; Sid. 108/1; Dan. A. 26/3; Wat. T. 3/8; Con. 1. D. 5/13; Spen. 3/3; 7/12; 8/1; 30/1; Tof. 2. T. 33/1; Stir. 1/6; 4/6; 10/10; Sest. 2. 2/1.

Feuer im Herzen.

Che 'l foco del mio cor fanno immortale. 86/4.
Poría'l foco allentar, che'l cor tristo ange. 116/6; 142/5.

Sid. 72/4; 81/11; Dan. A. 3/8; Wat. T. 2/4; 18/7; Bar. 28/4; Lin. 7/13; Tof. 1. T. 15/10.

Feuer im Busen.

. . . e'l foco ha'n seno 200/2. Stir. 62/14.

Feuer — Begierde.

E'l desir foco. 103/10.

Bar. 50/5; Em. 34/1.

Feuer — die Geliebte.

. . . che'l mio bel foco è tale. 149/12.
(Virgil, Eclog. 3/66: meus ignis Amyntas.)

Grif. 59/7.

Flamme im Innern — Liebe.

Fiamma e martir nell'anima. C. 13/3.
D'un bel . . . ghiaccio

Move la fiamma che m'incende e strugge. 169/1.
. . . con la mia fiamma. 129/14.
Fiamma d'Amor che'n cor alto s'indonna. C. 28. 2/11.
Sento nel mezzo delle fiamme un gelo. 97/4.
. . . (cor.) e'n fiamma amorosa arse. 263/2.

Wyat, Ron. 7; Tot. Sur. p. 9/4; Sid. 12/4; 25/4; 28/13; Lod. 2/7; Flet. 33/2; 41/5; Sm. 23/9; 5/9; Tof. 2. T. 7/4; Stir. 1/7; 38/3; 4/9; Sh. 109/2; 115/4.

Flamme — der Dichter.

Ma fu ben fiamma ch'un bel guardo accense. C. 4. 9/4.

Tof. 1. T. 34/3.

Flamme — die Geliebte.

L'alma mia fiamma. 248/1.

Flamme — Seufzer.

Fiamma i sospir. 124/14. Wyat 31/1.

Flamme — Augen.

O fiamma. 114/5.
. . . e la soave fiamma. C. 41. 2/2.

Dan. A. 3/9; 6/5; Con. 6. D. 5/11; Lin. 1/7; 1/11; Stir. 7/1.

Funken — Liebe.

Ma ricoperte al quanto le faville. C. 13/5.
Dal cor, c'ha seco le faville e l'esca. C. 13/9.
Nel mio cor le faville. 185/6.

Wat. T. 20/7; 57/10.

Funken — Augen.

Vaghe faville, angeliche, beatrici
delle mia vita. C. 19. 3/7.
Sempre nel cor con le faville accese. 55/13.
Vive faville uscian de'duo bei lumi. 220/1.

Flet. 17/11; Dr. 8/3; Spen. 81/4; Tof. 3. T. 24/7.

Brand und Brennen im Innern.

Nè per duo fonti sol una favilla
Rallenta dell'incendio che m'infiamma. 203/12.
. . . il mio cor arda. 50/13.
per voi conven ch'io arda. 228/9.
Chè poría questa il Ren, qualor più agghiacci
Arder con gli occhi. 138/5.
S'arder da lunge, ed agghiacciar da presso. 188/12.

Wyat 6/12; Con. 5. D. 3/13; 6. D. 2/6; Flet. 7/10; Per. 14/11; Dr. 40/10; 62/14; Lin. 14/5; Tof. 3. B. 36/2; Stir. 24/14; 63/6; 68/2.

3. Mineralreich.

Gold — Haar.

E i cape d'oro. 11/5.
Nè d'or capelli in bionda treccia attorse.
C. 6. 1/3; 127/14; 163/8; 165/2; 183/5; 69/1; C. 28. 6/14.
Le trecce d'or. C. 8. 6/1; 184/1.
Tra le chiome dell'or. C. 14/4; 126/6; 251/5.
Dall laccio d'or. C. 41. 5/1.
. . . e con'crin d'oro. 250/2.
. . . e tetto d'oro. C. 44. 2/1.
La testa or fino. 124/9.

Dan. A. 26/2; Bar. Elg. 1/12; Od. 5. 4/3; 48/10; Bar. 58/2; 89/1; Flet. 30/5; Dan. D. 36/14; Spen. 15/11; 81/11; Grif. 39/1; Lin. 3/5; 16/10; Sm. 29/3; Tof. 1. T.29/1. 12; 2. T. 38/5; 3. T. 34/12; Grev. 58/13; Stir. 14/14; 74/6; 100/6; Drum. p. 46, Mad. 1; Bar. 68/2; Tot. Sur. p. 12/8; Spen. 37/1; 73/3; Tof. 1. T. 31/3; 2. T. 21/7; 3. T. 6/10; 16/1; Em. 6/5; 15/5; Stir. 92/4; Drum. p. 61/13; p. 23. 2/2; Sh. 68/5; Sid. 9/4; Bar. Mad. 10/11; Zeph. 17/5.

Silber — das ergraute Haar.

E i cape'd'oro fin farsi d'argento. 11/5.

Dan. A. 26/2; Flet. 30/6; Grif. 33/9.

Diamant — Herz.

Nulla posso levar io per mio 'ngegno
Del bel diamante, ond 'ell'ha il cor sì duro. 138/9.
E d'intorno al mio cor pensier gelati
Fatto avean quasi adamantino smalto. C. 4. 2/4.

Bar. Elg. 20/29; 82/9; Tof. 2. T. 22/3; Stir. Song. 1. 5/7; Drum. p. 6/1/13.

Diamant — der Liebende.

(Er wird zu Stein) o di diamante. 42/9.

Bar. p. 82/13.

Diamant — Hoffnung.

Lasso ! non di diamante, ma d'un vetro,
Veggio di man cadermi ogni speranza. 99/12.

Kristall — Wasser.

E'l mormorar de' liquidi cristalli. 183/3.
Del liquido cristallo. 262/11.

Dr. 53/4.

Kristall — Eis.

E già son quasi di cristallo i fiumi. C. 16. 1/4.

Kristall — Tränen.

. . . le lagrime cristallo. 124/14.

Dan. A. 6/4; Bar. Eleg. 1/13; 80/6; Flet. 27/1; Stir. 12/8.

Stein — der Liebende.

Di pietra più rigida. 42/7.
D'uom, quasi vivo e sbigottito sasso. C. 4. 4/20.

Tof. 1. T. 6/7.

Stein — die Geliebte.

Come m'ha concio 'l foco
Di questa viva petra. C. 9. 6/8.
Una pietra è sì ardita. C. 31. 2/1.
. . . i'senza core un sasso. 205/13.

Dan. A. 7/4; Wat. T. 38/14; Bar. 25/14; Flet. 8/1. 6; Con. 3. D. 10/5; Spen. 18/14; 54/14; 56/10; Grif. 55/14; Lin. 9/9; Shak. 94/3.

Stein — Nerven und Knochen.

. . . i nervi e l'ossa
Mi volse in dura selce. C. 4. 7/18.

Marmor — der Liebende.

. . . (sarei) . . . o d'un bel marmo bianco. 42/9.
Che fa di marmo chi da presso'l guarda. 101/11.
Ma gli occhi hanno virtù di farne un marmo. 164/14.

Sapphir — Augen.

. . . e fenestre di zaffiro. C. 44. 2/2.
Spen. 15/7; Drum. p. 50. 1/1.

Jaspis — der Liebende.

. . . (sarei) . . . d'un dïaspro. 42/10.

Felsen — Herz.

Vedete che Madonna ha'l cor di smalto. C. 17. 3/3.
Questo mio cor di smalto. C. 26. 3/5.
E que'begli occhi, che i cor fanno smalti.

Dan. A. 5/14; 7/14; Dr. 52/14; Grif. 52/14; Lin. 13/1.

Glas — Hoffnung.

. . . e paventosa speme
. . . che traluce come un vetro. 115/12; 99/12.

Schwefel — der Dichter.

Solfo e esca son tutto. 142/5.

Alabaster — Körper.

Muri eran d'alabatsro. C. 44. 2/1.

4. Tierreich.

Tier — der Dichter.

E vacillando cerco il mio tesoro,
Com'animal che spesso adombre e'ncespe. 191/7.
Ond' io son fatto un animal silvetro. 265/5.
Son animali al mondo. 17/1.

. . . ne fera in alcun bosco. 190/2.
. . . e son fatto una fera. 246/13.
Spen. 56/13; Grif. 27/1.

Tier — die Geliebte.

A seguir d'una fera, che mi strugge. C. 9. 3/12.
Non credo che pascesse mai per selva
Si aspra fera. C. 3. 4/2.
. . . e quella ferra bella e cruda. C. 4. 8/9.
. . . la fera bella e mansueta. C. 27. 3/3.
Questa umil fera. 119/1.
Di vaga fera le vestigia sparse. 263/3.
Di questa fera angelica. C. 31. 3/15.
Una Fera . . . Con fronte umana. C. 42. 1/4.

Löwe — Nacht.

E'n sul cor, quasi fero leon, rugge . . . La notte.

Tiger.

. . . un cor di tigre e d'orsa. 119/1.
e poi al partir son più levi che tigre. 44/4.

Dan. A. 11/11; Bar. 102/14; Flet. 8/7; Spen. 56/2; Stir. 91/12; 96/1; 97/13; Lin. 16/12; Wyat 16/4.

Stiere.

Veggio la sera i buoi tornare sciolti
I miei sospiri a me perchè non tolti. C. 9. 5/2.

Bar. 82/13; Lod. 34/5.

Hirsch — der Dichter.

Ed in un cervo solitario e vago
. . . mi transformo. C. 4. 8/18.

Wat. T. 49/4; Tof. 3. T. 15/1.

E qual cervo ferito di saetta. 174/9. (Virgil, Aen. 4. B. 69.)
E'non si vide mai cervo nè damma
Con tal desio cercar fonte nè fiume
Qual io dolce costume. C. 41. 2/5.

Lod. 38/5; Grif. 13/12; Lin. 23/9; Sm. 19/3; Zeph. 3/10; Spen. 87/2.

Hirsch — die Geliebte.

Una candida cerva sopra l'erba. 157/1.
Ed una cerva errante e fuggitiva. 177/7.

Wyat, 3/1. 6.

Hirsch — Tage.

I dì miei, più leggier che nessun cervo. 278/1.

Lamm — der Dichter.

Felice agnello alla penosa mandra
mi giacqui un tempo. C. 35. 4/4.

Vogel — der Dichter.
. . . un augel notturno al Sole. 133/14.
Spen. 65/7; Grif. 26/1; Lin. 22/1; Wyat 9/1.

Sperling — der Dichter.
Passer mai solitario in alcun tetto.
Non fu quant' io. 190/1.

Schwan — der Dichter.
Ond'io presi col suon color d'un cigno. C. 4. 3/20.
Lod. 10/5; 38/7; Stir. Elg. 1.

Taube — die Geliebte.
Ma questa pura e candia colomba. 154/5.
Sid. 63/3; Em. 3/14.

Phönix — die Geliebte.
Questa Fenice, dell'aurata piuma. 152/1.
Ne'n ciel ne 'n terra e piu d'una fenice. 175/4.
Sid. 92/6; Dan. A. 3/11; Dr. 16/8.

Nest der Gedanken.
Quel vivo Lauro, ove solean far nido
Gli alti pensieri. 277/5.
Ancor io il nido di pensieri eletti
Posi in quell'alma pianta. 293/9.

Nest Amors.
Occhi leggiadri, dov'Amor fa nido. C. 18. 1/7.
Che presso a quei d'Amor leggiadri nidi. 222/3.
. . . nidi d'Amor.
Lod. 13/5.

Nest der Planeten.
Quando vede'l pastor calare i raggi
Del gran pianeta al nido ov'egli alberga. C. 9. 3/1.

Salamander — der Dichter.
. . . e mirabil salamandra. C. 35. 4/2. Lod. 38/12.

Schmetterling — der Dichter.
Semplicetta farfalla
Cosi sempr'io corro. 110/2.
Sid. 122/2. 13; Grif. 13; 26/5.

Wespe — der Blick.
Tu stai negli occhi, ond'amorose vespe
Mi pungon si. 191/5.

Würmer.
Mentre che'l cor dagli amorosi vermi
Fu consumato. 263/1.

Elfenbein — Zähne.
. . . e discovrir l'avorio. 101/10.
D'avorio uscio. C. 44. 2/2.

Elfenbein — Hand.

Era alla man ch'avorio e neve avanza. 148/11.
Che copría netto avorio. 166/10.
. . . con quelle mani eburne. 198/7.

Dan. A. 11/5; Lod. 39/7; Flet. 38/7; Con. 2. D. 9/2; Per. 13/8: Grif. 39/6; Tof. 1. T. 30/6; 3. T. 19/1; 30/1.

Wachs — der Dichter.

Amor m'ha posto . . .
. . . come cera al foco
Ed io, che son di cera, al foco torno. C. 35. 3/6.

Perlen — Zähne.

La bella bocca angelica, di perle
Piena. 167/10; 124/12; 184/5.

Sid. 9/6; Dan. A. 11/4; Bar. Od. 5. 3/2; Od. 5. 4/5; 48/11; 89/6; Flet. 52/6; Dr. 8/11; Spen. 15/9; 81/10; Tof. 3 T. 35/11; Em. 15/12; Stir. 18/12; Drum. p. 6. 1/13; p. 50. 1/6.

Perlen — Finger.

Di cinque perle oriental colore. 166/5.

Tof. 1. T. 25/1; Stir. 73/3.

5. Pflanzenreich.

Pflanze — die Geliebte.

Fama, honor etc.
Son le radice della nobil pianta. 192/11.

Blume — die Geliebte und andere Frauen.

Qual miracolo è quel, quando fra l'erba,
Quasi in fior, siede! 127/9.
Novo fior d'onestate e di bellezze ! 153/11.
. . . or die bellezza il fiore. 282/3.
Era un tenero fior. C. 36. 2/1.
Come fior còlto langue. C. 42. 6/10; 211/7; C. 28. 7/5.

Ch. Tr. 5. B. 1317; Dan. A. 26/8; Spen. 4/13; Sh. 21/7; 124/4; Em. 16/12.

Blumen — Jugend.

. . . al fior degli anni suoi. C. 40. 4/6. Petr. 237/1.

Drum p. 37. 2/1.

Rosen — Lippen.

E le rose vermiglie infra la neve. 101/9.
. . . o rose sparse in dolce falda
Di viva neve. 114/5; 124/12; 167/11; 184/3.

Bar. Mad. 13/1; Od. 5. 3/1; Od. 16. 65; 58/9; 96/10; Lod. 13/1; Flet. 34/2; Con. 1. D. 9/2; Stir. 10/3; Son. 7. 3/1; Drum. p. 12; Sh. 116/9; Tot. p. 152/5.

Rosen — Wangen.

. . . candide rose con vermiglie.

Sid. 91/7; 102/1; Bar. Mad. 10/9; Mad. 11/8; Mad. 15/5; Od. 5. 4/5; Od. 10. 3/5; Od. 16/37; 46/14; 64/10; 85/1; 89/5; Lod. 7/5; 22/3; 37/8; Flet. 52/7; Con. 1. D. 10/9; Dan. D. 34/1; Dr. 8/9; Spen. 64; 81/3; Grif. 39/4; Lin. 22/9; 31/5; Tof. 2. T. 16/8; 38/1; Em. 30/2; Stir. 45/8; Drum. p. 50. 1/5; 62. 1/10; Sh. 116/9; Tot. p. 152/5.

Rosen — Hand.

(guanto) Che copría netto avorio e fresche rose. 166/10.

Rose — die Geliebte.

Candida rosa nata in duro spine. 208/5.
. . . a guisa d'una rosa. 211/6.

Bar. 45/1; Em. 14/6; Stir. 18/4; Sh. 109/14.

Veilchen — Blässe.

S'un pallor di viola. 188/8.

Baum — die Geliebte.

L'arbor gentil che forte amai molt'anni. 46/1.
Dell'arbor che nè Sol cura, nè gielo. 162/4.
Arbor vittoriosa trionfale. 225/1.

Con. 2. D. 7/13. (cherry-tree.)

Lorbeer — Laura.

. . . un Lauro giovenetto. C. 42. 3/2.
Dolce mio Lauro, 293/5; 229/1; 277/9.

Tof. 2. T. 28/8.

Wurzeln — Füße.

(E i piedi) Diventar due radice sovra l'onde. C. 4. 3/7.

Wurzeln — Tugenden.

Fama, onor e virtute e leggiadría.
Casta bellezza in abito celeste,
Son le radice della nobil pianta. 192/9.

Ch. Tr. 3. B. 1472.

Zweige — Arme.

E'n duro rami mutarsi ambe le braccia. C. 4. 3/9.

Wat. T. 48/14.

Laub — die Geliebte.

. . . quell'altere fronde. 51/3.
Battendo l'ali verso l'aurea fronde. 147/7.

Laub — Haar.

E i capei vidi far di quella fronde. C. 4. 3/3.

Rinde — Körper.

E quella dolce leggiadretta scorza. C. 28. 3/7.
. . . la scorza Di me . . . 147/1.
Lasciando in terra la terrena scorza. 237/3.
Sid. 57/7; Wat. T. 48/13.

Holz — Körper.

Chiuso, gran tempo, in questo cieco legno
Errai. (Virgil, Aen. 6. B. Clausae tenebris et carcere caeco)

Ebenholz — Brauen.

Ebeno i cigli. 124/10. Tof. 3. T. 29/5.

Amber — Haar.

Nè posso dal bel nodo omai dar crollo,
La've'l Sol perde, non pur l'ambro o l'auro. 164/7.
Sid. 91/6; Dan. A. 6/1; Lin. 25/5; Em. 6/2.

6. Wetter.

Wind der Seufzer.

Che trae del mio sì dolorosi venti. C. 16. 5/6.
. . . un vento umido eterno Di sospir'. 156/7.
. . . e fieri venti D'infiniti sospiri. 199/9.
Se quell'aura soave de'sospiri. 245/1.
Con un vento angoscioso di sospiri. 15/2.
Con. 5. D. 3/4; Wyat 19/9.

Wolken — Nebel — der Dichter.

Amor m'ha posto come nebbia al vento. 103/3.
Nebbia o polvere al vento. C. 45. 2/10.
Tof. 2. T. 15/5.

Wolken auf dem Gesicht.

A lui la faccia
Un nuveletto intorno ricoverse. 92/12.
. . . fra 'l nubiloso altero ciglo. 136/10.
Wyat 21/10; Dan. A. 18/4; Bar. 23/5; 62/13; Gr. 49/1.

Gewölk um die Geliebte.

Madonna . . . e di for senza l'usata nebbia. C. 16. 4/4.
Wat. T. 52/14; 53/1; Bar. 26/8; Dr. 60/9; Sh. 34/5.

Wolken des Zornes.

. . . nebbia di sdegni. 156/9. Wyat 14/9.

Wolken der Gedanken und des Grames.

Ho di gravi pensier tal una nebbia. C. 16. 2/2.
Di dolorosa nebbia. C. 30. 5/6. Flet. 43/12.

Regen — Tränen.

Piovonmi amare lagrime dal viso. 15/1.
Che fa nascer de'miei continua pioggia. C. 16. 5/4.

Pioggia di lagrimar. 156/9.
Ma lagrimosa pioggia. 199/9.
E 'l piover giù dagli occhi. 192/6.

Wat. T. 18/1; Wyat 14/9; Bar. Mad. 7/14; 24/4; Lod. 9/14; Flet. 43/12; Con. 1. D. 9/13; Dr. 55/3; Lin. 14/11; Sh. 34/6.

Blitz — Blick.

E vede Amor , . .
Folgorar nè turbati occhi pungenti. 115/7.
Vive faville uscian de'duo bei lumi
Vêr me sì dolcemente folgorando. 229/1.
Vedendo . . .
. . . folgorar i nodi ond'io son preso. 165/10.
Allor que fulminato e morto giacque
Il mio sperar. C. 4. 3/12.

Bar. 16/10; Tof. 2. T. 4/1; Con. 1. D. 1/6; Tof. 1. D. 13/4.

Schnee — der Dichter.

Nè giammai neve sott'al Sol disparve,
Com'io sentii me tutto venir meno. C. 4. 6/15.
Dentro pur foco e for candida neve. C. 7. 6/1.
Terreno incarco, come fresca neve
Si va struggendo. 25/7.
Come 'l Sol neve mi governa Amore. C. 28. 4/3.
Amor m'ha posto . . .
Com'al Sol neve. 103/1.
Quando agli ardenti rai neve divegno. C. 18. 2/9.
(occhi) Che mi struggon cosi, come 'l Sol neve. C. 7. 4/3.

Stir. 99/2.

Schnee im Vergleich zur Geliebten.

Giovine donna . . .
Vidi, più bianca e più fredda che neve. C. 7. 1/1.

Lin. 3/3; Tof. 2. T. 14/4. 10; 3. T. 32/1; Stir. 57/11; 78/3; Sh. 130/3.

Schnee — Wangen und Gesicht.

E le rose vermiglie infra la neve. 101/9.
. . . o rose sparse in dolce falda
Di viva neve . . . 114/5.
. . . e calda neve il volto. 124/9.
Quella c'ha neve il volto. 183/5.

Ch. Tr. 1250; Flet. 25/5; Spen. 64/7; Stir. 10/9; 18/6; Drum. p. 27. 1/3; p. 50. 1/5.

Schnee — Hand.

Era alla man ch'avorio e neve avanza. 148/11.

Tof. 1. T. 21/3; Em. 17/1.

Schnee — Herz.

. . . e fatto 'l cor tepida neve. 284/3.
. . . ho 'l cor via più freddo
Della paura, che gelata neve. C. 39. 8/1.

Eis in dem Dichter.

M'agghiaccio dentro . . . 52/10.
. . . e son un ghiaccio al Sole. C. 20. 1/15.
Tof. 1. T. 34/2; Stir. 33/3.
Che'l sangue vago per le vene agghiaccia. C. 18. 3/5.
Ma gli spiriti miei s'agghiaccian poi. 15/9.
Però l'ingegno, . . .
Nell'operazion tutto s'agghiaccia. 18/7.
E da'begli occhi mosse il freddo ghiaccio
Che mi passò nel core. C. 14/6.
L'ombra sua sola fa 'l mio core un ghiaccio. 164/12.
Stir. S. 3. 2/9.

Eis in der Geliebten.

Ardeno lei che come un ghiaccio stassi. C. 26. 1/11.
D'un bel, chiaro, polito e vivo ghiaccio. 169/1.
. . . 'l fier ghiaccio in costei. C. 34. 3/4.
Ch'allor fia un di Madonna senza'l ghiaccio. C. 16. 4/4.
Spen. 30/1. 6.
Ite, caldi sospiri, al freddo core,
Rompete il ghiaccio. 120/1.
Wyat, Ron. 7/1; Dan. D. 44/8.
E nel petto l'indurato ghiaccio. C. 16. 5/5.

Frost.

Tutto tremar d'un amoroso gelo. C. 10/8.
Stir. 4/10.
E d'intorno al mio cor pensier gelati. C. 4. 2/4.
Or con voglie gelate, or con accese. 140/10.
. . . nella gelata mente. 101/4.
Wyat 15/10.
Però s'i'tremo e vo col cor gelato. 150/9.
Bar. Mad. 11/15; Lin. 34/9; Tof. 2. T. 14/10.
Al duro cor, ch'a mezza state gela. 181/4.
Di gelata paura . . . 149/2.
Lin. 10/13.
Sento nel mezzo delle fiamme un gelo. 97/4.

AUS DEM BEREICH DES MENSCHLICHEN LEBENS.

1. Der menschliche Körper.

Gesicht: Amor auf dem Gesicht.

Amor vien nel bel viso di costei. 12/2.
Sid. 8/8.

Stirn: Amor auf der Stirn.
Amor . .
Talor armato nella fronte vene. 109/3.
Ma spesso nella fronte il cor si legge. 186. 1/12.

Augen: Amor in den Augen.
I'vidi Amor, ch'e'begli occhi volgea
Soave sì. 112/9.
Ch. Tr. 1. B. 304; Sid. 12/1; 20/8; 36/5; Bar. 60/10; Flet. 13/8; 39/2; Dr. 2/11; Tof. 3. T. 29/6.
Negli occhi, ov'abitar solea 'l mio core. C. 45. 4/1.
Gli occhi vostri, ch'Amore e 'l Ciel onora. 37/2.
E lagrime che l'alma agli occhi invia. 187/11.

Hand und Herz.
O bella man, che mi distringi 'l core. 166/1.
E la man destra al cor già stanco porge. 176/4.
Ove nacque colei ch'avendo in mano.
Mio cor . . . 247/3.

Herz.
E 'l nome che nel cor mi scrisse Amore. 5/2.
Onde Amor paventoso fugge al core. 109/9.
Sid. 43/13.
. . . e così bella riede
Nel cor, come colei che tien la chiave. 111/10.
Nel mezo del mio cor Madonna siede. C. 43/11.
Tof. 3. T. 34/10.
Amor con la man destra il lato manco
M'aperse, e piantovv'entro, in mezzo 'l core,
Un lauro verde sì. 192/1.
La donna che 'l mio cor nel viso porta. 88/1.
Non vedete voi 'l cor negli occhi miei. 170/6.

2. Altersunterschiede.

Jugend.
Tutta la mia fiorita e verde etade. 274/1.

Mutter — Natur.
O Natura, pietosa e fera madre. 195/9.

3. Nahrung.

Der Dichter lebt von:
Pasco 'l cor di sospir'. 100/5.
E di lagrime vivo. 100/6.
Pascomi di dolor. 104/12.
Vivo sol di speranza. 226/9.
Dan. D. 23/13.

Milch.
Le bionde trecce sopra 'l collo sciolte,
Ov'ogni latte perderia sua prova. C. 28. 6/8.
Sid. 91/7; Lod. 7/6.

4. Kleidung.

Kleid — Körper.

A piè de'colli, ove la bella vesta
Prese delle terrene membra pria. 8/1.
Ch'adornan si l'alt'abito celeste. 167/7.

Schleier — Körper.

Ove le membra fanno all'almo velo. 57/11.
Lod. 7/6.
Ciò ne fa l'ombra ria del grave velo. 97/8.
L'invisibil sua forma è in Paradiso,
Disciolta di quel velo
Che qui fece ombra al fior degli anni suoi. C. 40. 4/4.
Così, disciolto dal mortal mio velo. 272/12.
Se mortal velo il mio veder appanna. C. 17. 4/5.

Spiegel — Geliebte.

Che sola agli occhi miei fu lume e speglio. 271/11.
Dan. 5/10; Bar. 104/1; Per. 4/2; Lin. 6/1; Sh. 3/9.

Spiegeln.

. . . in ch'io mi specchio e tergo. 114/6.

Spiegel — Glieder.

A quelle belle care membra oneste,
Che specchio eran di vera leggiadria. 151/11.

5. Wohnung.

Herberge — der Dichter.

Non, lasso! in me, chè da sì lieta vita
Son fatto albergo d'infinita doglia. 260/10.

Herberge — die Geliebte.

Ove alberga Onestate e Cortesia
E dov'io prego che 'l mio albergo sia. C. 8. 7/15.
. . .la bell'Alma umíle,
Ov'ogni alta virtute alberga e regna. 151/1.
O sol già d'onestate intero albergo. 114/3.

Herberge — Herz.

. . . Donna, m'avete
Scacciato del mio dolce albergo fora. 37/5.
Già prima ebbe per voi l'entrata Amore.
Là onde ancor, come in suo albergo, vene. 63/5.
Sid. 65/7; Wat. T. 6/13; Sh. 46/6.
E 'l cor saggio pudico,
Ove suol albergar la vita mia. C. 41. 1/7.

Wohnung — Augen.

Io tempo sì de'begli occhi l'assalto,
Ne'quali Amore e la mia morte alberga. 31/1.

Himmel — Wohnung.

E torni l'alma al proprio albergo ignuda. C. 27. 2/6.
Quando 'l pianeta che distingue l'ore,
Ad albergar col Tauro si ritorna. 9/1.

Turm — Herz.

Torre d'alto intelletto. C. 8. 7/7.

Tür.

Trema quando la vede in su la porta
Dell'alma. 243/5.

Dach.

. . . e tetto d'oro. C. 44. 2/1. Sh. 10/7.

Fenster — Augen.

Io avrò sempre in odio la fenestra,
onde Amor m'avventò già mille strali. 65/1.
. . . e fenestre di zaffiro. C. 44. 2/2.
Oh belle ed'alte e lucide fenestre. 289/12.
Con. 1. D. 5/2; Sh. 24/8.

Schlüssel des Herzens.

Dolce del mio cor chiave. C. 6. 8/7.
Tempo è da ricovrare ambe le chiavi
Del tuo cor. 318/5.
Del mio cor, Donna, l'una e l'altra chiave
Avete in mano. C. 15/11.
(Dante, Inf. 12. tenni ambo le chiavi
Del cor di Frederigo.)
Quel core, ond'hanno i begli occhi la chiave. C. 19. 2/15.
Quella ch'al Ciel se ne portò le chiavi. 269/11.
Nel cor, come colei che tien la chiave. 111/11.
Ove con salde ed ingegnose chiavi
Amor torna. 122/12.

Schlüssel der Gedanken.

Que'begli occhi soavi
Che portaron le chiavi
De'miei dolci pensier. C. 8. 3/2.

Labyrinth — Liebe.

Nel labirinto intrai. 176/14.
S'un lungo error in cieco laberinto 188/4.

6. Krankheit und Tod.

Seele blind.

E, cieca, al suo morir l'alma contente. 110/14.

Tod — Schlaf.

Il Sonno è veramente, qual uom dice. 190/9.
Parente della Morte.

(Virgil, Aen. 6. B. 278:
Et consanguineus lethi sopor.)
Dan. D. 49/2; Grif. 15/4.

Tod im Herzen.

Morte mi s'era intorno al core avvolta. C. 4. 5/15.

STÄNDE UND BERUFE.

1. Das Hofleben.

Herrscherin (Königin) — die Geliebte.

Onde a chi nel mio cor siede monarca
Son importuno. 199/3.

Dan. A. 13/8; 16/2; Bar. Mad. 5/7; 45/2; Lod. 4/8; 20/2; Flet. 3/1; 10/10; 11/6; 51/12; Con. 5. D. 10/8; 8. D. Sid. Lee p. 114; Spen. 33/2; Zeph. 116; 13/5; Dr. 53/9; Spen. 74/7; Griff. 31/10; 55/13; Lin. 6/2; 36/7; Sm. 12/3; Em. 2/2; 4/8; Stir. 52/10.

König — Fluß.

Re degli altri, superbo, altero fiume. 147/9.
(Virgil, Georg. 1. 482. Fluviorum rex Eridanus.)

Tyrann — Amor.

. . . non questo tiranno,
Che del mio duol si pasce e del mio danno. C. 48. 4/14.

Sid. 20/5; Dan. A. 2/4; Bar. Mad. 10/4; Lod. 19/1; Lin. 11/14; 26/1; Drum. p. 27. 1/13.

Herr — Amor.

L'atto Signor. 203/1.

Diadem — Flechten.

Forma un diadema natural. 152/5.

Königlich.

Vostro stato real. 5/5.
Real natura (Lauras). 201/1.
Alma real, dignissima d'impero. 228/7.

Sid. 37/10.

Regieren.

Amor che nel pensier mio vive e regna,
E 'l suo seggio maggior nel mio cor tene. 109/1.

Wyat 2/1.

Gefolge Amors.

Prese in sua scorta una possente Donna. C. 4. 2/5.

2. Gerichtsleben.

Dieb.

Che'n questa età mi fai divenir ladro
Del bel lume leggiadro. C. 35.1/8.
Questa . . . 'l cor prese con mano. C. 4. 4/12.
Dan. A. 8/6; Bar. 9/2; Lod. 5/4.

Gefängnis — Körper.

Aprasi la prigon ov'io son chiuso. C. 19. 2/5.
. . . nella prigion terrestra. 65/5.
Nella bella prigione. C. 44. 1/9.
E da quel suo bel carcere terreno. C. 44. 7/11.
. . . del terreno
Carcere uscendo. 305/9.
Dr. 33/2; Grif. 28/5; Drum. p. 24. 1/11.

Gefängnis: Der Dichter im Gefängnis.

Tal m'ha in prigion. 104/5.
Wat. T. 41/12; Bar. Mad. 2/9; Spen. 80/6; Wyat 12/5.
I'son prigion. C. 25/7.

Ketten.

Varita di signore, amor di donna
Son le catene, ove con molti affanni
Legato son. 227/9.
Delle catene mie gran parte porto. 56/10.
Grif. 41/2; Drum. p. 19. 2/10.

3. Kriegsleben.

Krieg, Frieden, Waffenstillstand.

Guerra è 'l mio stato, d'ira e di duol piena 131/7.
In tal paura e'n sì perpetua guerra
Vio. 214/12. Sh. 35/12.
. . . Amor, Fortuna e Morte
Mi fanno guerra intorno e'n su le porte. 233/2.
Stir. 6/2.
I'son colei che ti die'tanta guerra. 261/7.
Poi mi rivolgo alla mia usata guerra. C. 19. 2/7.
Em. 30/10.
Nè però trovo ancor guerra finita. C. 33/13.
Pace non trovo, e non ho da far guerra. 104/1.
Wyat 12/1.
Date mi pace, o duri miei pensieri. 233/1.
Spen. 11/1; Tof. 2. T. 3/8.
Mille fiate, o dolce mia guerrera,
Per aver'co'begli occhi vostri pace. 19/1.
Wyat 18/1.
Perchè i sospiri
Parlando, han tregua. C. 28. 1/11.
Spen. 12/2.

Prima ch'i'trovi in ciò pace nè tregua. 44/9.
Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?
Avrem mai tregua? od avrem guerra eterna?
Di que'begli occhi, ond'i'ho guerra e pace. 184/13.
Sì lunga guerra i begli occhi mi fanno. 84/2.
(occhi) Di ch'era nel principio di mia guerra. C. 28. 3/5.
E della lunga guerra de'sospiri. 75/2.

Kriegerin — die Geliebte.
. . . o dolce mia guerrera. 19/1.
Wyat 19/1; Spen. 11/3; 57/1; Tof. 1. T. 23/5.

Feindin — die Geliebte.
. . . a quella mia nemica. 56/3; 67/13; 137/4; 162/11; C. 34. 1/8; 223/4.
Lod. 32/10; Spen. 44/10; Tof. 1. T. 33/9; 3. T. 36/7; Em. 30/13.
. . . della dolce mia nemica. C. 20. 2/14; 146/2; 169/13; C. 26. 4/6; 216/2.
Ch. Tr. 1. B. 874; 5. B. 228; Wyat 19/1; Dan. A. 8/11.
Della dolce ed acerba mia nemica. C. 4. 4/9.
Bar. 11/5.
La mia cara nemica. 274/6.
Dan. A. 8/3.
Questi dolci nemici ch'i'tant'amo?
(Laura, il luogo, il tempo e l'ora.) 64/11.

Feind — Augen.
Quel que mi fanno i miei nemici ancora. 66/13.
Spen. 12/3; Lin. 4/12; Shak. 139/10.

Feind — Amor.
. . . ed al governo
Siede 'l signor, anzi 'l nemico mio. 156/4.
Wyat 14/4.

Feind.
O Invidia, nemica di virtute.
La fede, ch'a me sol tanto è nemica. 74/13.

Gegner — Amor.
Il mio duro avversario. 48/8.
Che 'l mio avversario. 84/13.

Gegner — Spiegel.
Il mio avversario, in cui veder solete
Gli occhi vostri. 37/1.

Waffen: Unbewaffnet.
Trovommi Amor del tutto disarmato. 3/9.

Bewaffnet.

A voi armata. 3/14.
Ma voi, ch'avete gli schermi sempre accorti
Contra l'arco d'Amor. 36/9.
L'arme tue furon gli occhi. C. 41. 6/1.
De'mie'antichi pensier mi stava armato. 87/4.
Tal d'armati sospir. 136/7.
Wyat 21/7.

Pfeile Amors — Blicke.

Ove solea spuntarsi ogni saetta. 2/8; C. 4/2/13; 47/7; 141/11; C. 41. 6/2.
Ch. Tr. 1. B. 325; Sid. 5/5; 7/3; 20/13; 48/10; 48/13; Wat. T. 41/3; Bar. Mad. 16/17; Elg. 2/8; 26/2; 41/14; Lod. 13/8; Con. 6. D. 9/6; Per. 18/8; Zeph. 3/11; Spen. 17/9; 57/8; Lin. 34/2; Sm. 36/7; Tof. 2. T. 27/5; 3. T. 36/4; Em. 1/3; Stir. 50.
Ecco lo strale, ond'Amor vol ch'e' mora. 66/11. 76/3.
Con sue saette velenose ed empie. 62/8.
. . . che gli amorosi strali
Mi tengon. 180/7; 203/4.
Del bel dolce soave bianco e nero,
In che i suoi strali Amor dora ed affina. 118/7.
(Ovid: In quibus occulte spicula tingit Amor.)
Sid. 17/10; 29/9; Bar. 94/4.

Pfeile, allgemein.

Ed oimè il dolce riso,, ond'uscio 'l dardo. 228/5.
Una saetta di pietate ha presa. 203/7.
I pensier son saette. 103/9.
Indi i messi d' Amor armati usciro
Di saette e di foco. C. 44. 2/5.
Em. 31/8 beauties darts.

Bogen Amors.

Talor ov'Amor l'arco tira. 62/4; 141/6.
(occhi) Ond'Amor l'arco non tendeva in fallo. 124/11.
Sid. 19/1.

Bogenschütze — Geliebte.

Buon sagittario. 66/2.
Sid. 31/4 (Cupid).

Zielscheibe Amors.

Amor m'ha posto come segno a strale. 103/1.

Zügel und Sporn.

. . . onde seco e con Amor si lagna,
C'ha si caldi gli spron, sì duro il freno. 140/8.
Oh bel viso, ov'Amor insieme pose
Gli sproni e 'l fren. 128/9.
Che 'l fren della ragion Amor non prezza. 110/7.
Wyat 13/1.

Quando 'l voler, che con duo sproni ardenti
E con un duro fren mi mena e regge. 115/1.
Alle lagrime triste allergai 'l freno. C. 4. 6/13.
E poi che 'l fren per forza e sè raccoglie. 6/9.

Feldzeichen Amors.
Perch'al viso d'Amor portava insegna. C. 12/1.
Talor armato nella fronte vene;
Ivi si loca, ed ivi pon sua insegna. 109/3.
Wyat 2/3; Tot. Sur. p. 8/3.
Questi son que'begli occhi che l'imprese
Del mio signor vittoriose fanno
In ogni parte. 55/9.

Schlachtfeld — Bett.
E duro campo di battaglia il letto. 190/8.

Angriff: Amors Angriff.
Quest'un soccorso trovo tra gli assalti
D'Amore. 116/9.
Però turbata nel premiero assalto. 2/9.
I'dico, che dal dì che'l primo assalto
Mi diede Amor. C. 4. 2/1.
Emar. 1/1.
Dolce rime leggiadre
Che nel premiero assalto
D'Amor usai. C. 26. 3/1.

Angriff der Augen.
Io temo sì de'begli occhi l'assalto. 31/1.
Sid. 36/1; Lod. 19/2.

Angriff der Gedanken.
. . . e sogni e pensier negri
Mi danno assalto. 211/13.

Der Dichter greift an.
D'assalir con parole oneste accorte
La mia nemica. 137/3. Wyat, Ron. 7.

Schlag, Hieb, Stoß.
Lasso, che mal accorto fin da prima
Nel giorno ch'a ferir mi venne Amore! 50/1.
Tempo non mi parea da far riparo
Contra colpi d'Amor. 3/5.
Dagli occhi vostri uscio 'l colpo mortale. 103/5.
I begli occhi, ond'i' fu percosso in guisa. 55/1.
. . . il colpo de'vostr'occhi. 66/5.

Sieg.
(Amor) Ch'a passo a passo è poi fatto signore
Della mia vita, e posto in su la cima! 50/1.
Amor, con quanto sforzo oggi mi vinci! 64/12.
Emar. 1/13.
Della beltà che m'áve il cor conquiso. 57/4.

Wunde der Liebe.

. . . quando'l primo strale
Fece la piaga, ond'io non guarrò mai. 76/3.

Ch. Tr. 2. B. 533; Wyat 31/13; Sid. 2/2; Dan. A. 6/10; Spen. 50/2; Grif. 13/9; Lin. 1/2; Sm. 19/13; Grev. 2/6; Stir. 5/5; Eleg. 1.

L'alta piaga amorosa che mal celo. 162/8.

Drum. p. 5. 1/2.

(occhi) Ch'e'medesmi porían saldar la piaga. 55/2.
. . . onde convien ch'eterne
Lagrime per la piaga il cor trabocchi. 66/7.

Bar. 87/9; Flet. 46/8.

Tribut.

Chè l'usato tributo agli occhi chiede. 80/8.

Sid. 85/14; Dan. A. 2/3.

Gefangener — der Dichter.

E come vero prigionero afflitto.

Per. 7/2; Spen. 29/4; Grif. 19/11; Tof. 1. T. 31/11; 36/6.

Turm — die Geliebte.

Torre in alto valor fondata e salda. 114/4.

Sid. 12/12; Bar. Mad. 10/7; Zeph. 3/1.

4. Schiffahrt.

Schiff — Leben, Schicksal.

Chi è fermato di menar sua vita
Su per l'onde fallaci e per li scogli.
etc. (die ganze Canzone.) C. 21.
Fra sì contrarj venti, in frale barca
Mi trovo in alto mar, senza governo. 102/10.

Wat. T. 53/2; Lod. 11/1; Stir. Eleg. 1.

Quasi senza governo e senza antenna
Legno in mar, pien di pensier gravi e schivi. 144/7.
Quant'io sempre la debile mia barca
Dalle percosse del suo duro orgoglio. 199/7.

Spen. 63/4; Drum. p. 51.1/2.

Che giova dunque, perche tutta spalme
La mia barchetta, poichè'nfra gli scogli
È retenuta ancor da ta'duo nodi? C. 39. 5/10.
Avém rotta la nave. C. 40. 2/5.
Veggio al mio navigar turbati i venti. 231/11.
In gran fortuna e'n disarmato legno. 251/11.
Passa la nave mia colma d'obblío
Per aspro mare a mezza notte il verno. 156/1.

Wyat 14/1.

Schiff — die Geliebte.

Indi per alto mar vidi una Nave
Con le sarte di seta, e d'or la vela,
Tutta d'avorio e d'ebeno contesta. C. 42. 2/1.
Spen. 59/5.

Schiffer — der Dichter.

Come a forza di venti
Stanco nocchier di notte alza la testa. C. 20. 4/1.
Per. 12/7; Lin. 17/1.
Fuggío in porto giammai stanco nocchiero. 118/2.
E i naviganti, in qualche chiusa valle,
Ch'i'son già, pur crescendo in questa voglia. C. 9. 4.
Dr. 1/1.

Hafen.

Chè lo spirito lasso
Non poría mai in più riposato porto. C. 27. 2/11.
O cameretta, che già fosti un porto
Alle gravi tempeste mie diurne. 198/1.
Pregate non mi sia più sorda Morte,
Porto delle miserie. C. 46. 12/4.

5. Landwirtschaft.

Landmann.

Vergleich mit dem Dichter in C. 9. 2;

Hirte.

Vergleich mit dem Dichter in C. 9. 3.
Bar. 34/6.

Hirtin — die Geliebte.

Ch'a me la Pastorella alpestra e cruda. C. 10. 4.
Sm. 40/1.

Joch — Mühe.

E sarrei fuor del grave giogo ed aspro. 42/12.
Sid. 47/4; Drum. p. 5/1.

Joch der Liebe.

Ch'i'fui sommesso al dispietato giogo. 48/10.
Ed a me pose un dolce giogo al collo. 164/3.
. . . e non son ancor mosso
Dal bel giogo. 174/6.
Amor, se vuò'ch'i'torni al giogo antico. C. 41. 1/1.
Amor, con cu'i pensier mai non han mezzo,
Sotto 'l cui giogo giammai non respiro. 59/5.
Wat. T. 54/4; Bar. 38/10; 65/4.

Joch — Seufzer.

I miei sospìri a me perchè non tolti,
Quando che sia? perchè no 'l grave giogo? C. 9. 5/4.

5. Jagd und Fischerei.

Schlingen Amors — Haar.

E de' lacci d'Amor leggiera e sciolta. 6/3.
Sid. Son. p. 130; Tof. 1. T. 9/3.
(Amor) E tende lacci in si diverse tempre. C. 13/15.
Tra le chiome dell'or nascose il laccio,
Al qual mi strinse Amore. C. 14/4.
Spen. 37/6; Sm. 46/5.
Lacci Amor mille, e nessun tende invano. 167/5.
. . . e i tuoi lacci nascondi
Fra i capei crespi e biondi. C. 41. 4/11.
Ed ogni loccio onde 'l mio cor e avvinto 75/4.
Emar. 20/3.
E strinse 'l cor d'un laccio sì possente. 163/13.
Dico le chiome bionde e 'l crespo laccio,
Che si soavemente lega e stringe
L'alma. 164/9.
Dan. D. 14/2; Drum. p. 19. 2/10.
. . . un laccio, che di seta ordiva,
Tese fra l'erba. C. 23/5.
. . . nè scioglie il laccio. 104/6.

Schlinge, Knoten Amors.

Nè di lui ch'a tal nodo mi distrigne. C. 18. 4/6.
. . . e 'l caro nodo,
Ond'Amor di sua man m'avvinse in modo. 142/2.
Ch. Tr. 1. B. 507; Dan. A. 6/10; Con. 2. D. 8/6; Zeph. 17/11.
Solamente quel nodo,
Ch'Amor circonda alla mia lingua quando
L'umana vista il troppo lume avanza
Fosse disciolto. C. 20. 6/4.

Netz.

Sì ch'avendo le reti indarno tese
Il mio duro avversario. 48/7.
Ch. Tr. 3. B. 1353; Dan. A. 6/1. 5; Spen. 37/10; Emar. 6/6;
Drum. p. 42. 2/7.

Das Herz des Dichters ist gebunden und gefangen.

Là da'begli occhi e dalle chiome stesse
lega 'l cor lasso. 165/3.
Con. 4. D. 2/3; Tof. 3. T. 16/9; Stir. 103/2.
Il cor preso ivi, come pesce all'amo. 219/5.
Il cor preso ivi
o come novo augello al visco in ramo. 219/8.

6. Wandern.

Weg vom Herzen zu den Augen.

Ed aperta la via per gli occhi al core. 3/10.
Ch'al Ciel ti scorge per destro sentiero. 12/13.

Führer — Augen.

E sien col cor punite ambe le luci
Ch'alla strada d'Amor mi furon duci. C. 8. 6/16.

Bar. 56/5.

Führer — Amor.

Amor
Sia la mia scorta e'nsegnimi 'l cammino. C. 20. 1/4.

Pilgerin — die Geliebte.

Mosse una pellegrina il mio cor vano. C. 12/2.
Ahi nobil pellegrina. C. 41. 7/6.

Sid. 5/12.

7. Malerei.

Bild der Geliebten.

. . . e può turbarmi il sonno,
Ma romper no, l'immagine aspra e cruda. 62/13.

Sid. A. 38/6; 50/8; Con. 3. D. 10/5; Spen. 17/1; 45/11; Tof. 2. T. 31/1; Emar. 5/2; 39/1.

E l'immagine trovo di quel giorno
Che'l pensier mio figura ovunqu'io sguardo. 93/13.

Spen. 61/1.

Bild der Geliebten im Herzen.

Quando giugne per gli occhi al cor profondo
L'immagine donna. 73/1.

Sid. 39/14; Dan. A. 7/6; Wat. T. 46/1; 45/7; Tof. 3; T. 17/12; Stir. 24/10; Shak. 46/3.

Quel sempre acerbo ed onorato giorno
Mandò sì al cor l'immagine sua viva. 124/1.

Ch. Tr. 1. B. 297, 366; Flet. 6/9.

Malen.

Ma 'l bel viso leggiadro, che dipinto 75/5.
Porto nel petto.

Zeph. 14/9; Shak. 20/1.

Quel dolce pianto mi dipinse Amore
Anzi scolpio. 122/9.

8. Religion.

Idol.

Che con vera pieta mi mostri gli occhi
L'idolo mio sciolpito in vivo lauro. C. 7. 5/2.

Dan. A. 4/10; Con. 4. D. 4/11; Spen. 27/5; 61/2; Tof. 2. T. 31/9; Stir. 47/8; Shak. 105/2.

Gott.

Onde 'l Motor eterno de le stelle. C. 19. 2/2.

Göttin — die Geliebte.

. . . qual Dea
Chiome d'oro sì fino a l'aura sciolse? 126/5.
Vedeva alla sua ombra onestamente
Il mio Signor sedersi, e la mia Dea. 293/8.
. . . o d'altre Diva. 240/9.

Dan. A. 3/13; Bar. Od. 16/5; 61/9; 72/8; Flet. 10/10; 11/10; 24/9. 12. 13; 35/14; Con. 1. D. 3/11; 6/13; 6. D. 10/1; Dan. D. 5/3; Per. 1/1; 2/2; 5/4; Dr. 4/3; 30/13; 41/12; 51/11; Spen. 22/13; Grif. 38/12; Sm. 8/8; 43/ 10; Tof. 1. T. 12/2; 3. T. 33/1; Emar. 7/11; Stir. 12/1. 4; 95/5; Shak. 130/11.

Questa, aspettata al regno degli Dei. 210/7.

Nymphe — die Geliebte.

Or in forma di Ninfa. 240/9.
Qual Ninfa in fonte
Chiome d'oro sì fino a l'aura sciolse? 126/5.

Sid. 82/1; Bar. 41/13; 72/12; Lod. 8/9; Flet. 38/1; Zeph. 25/9; Dr. 53/11; Sm. 9/5; 44/3; Stir. 17/1.

Sirene — die Geliebte.

Questa sola fra noi del Ciel Sirena. 134/14.

Dan. A. 12/10; Bar. 49/6; Grif. 58/1; Em. 39/3; Stir. 43/1; Shak. 119/1.

Göttlich sind die Augen.

. . . che le due divine
Luci sentir mi fanno. C. 19. 1/11.
Nè mortal vista mai luce divina
Vinse. 118/5.

Zeph. 8/1; Tof. 1. T. 29/2.

Göttlich der Blick.

Divino sguardo da far l'uom felice. 314/9.

Göttlich die Stimme.

. . . e poi in voce gli scioglie
Chiara, soave, angelica, divina. 134/3.

Schönheit göttlich.

Per divina bellezza indarno mira. 126/1.
Ma canto la divina sua beltate. 181/12.

Himmlisch ist die Geliebte.

Uno spirto celeste, un vivo Sole
Fu quel ch'i'vidi. 69/12; 289/4.

Per. 4/1; Lin. 8/12; Grev. 3/9; Stir. 98/10.

Himmlisch ist die Schönheit.

I' vidi
. . . celeste bellezza al mondo sole. 123/1.

Ch. Tr. 1. B. 103; Wat. T. 26/3; Spen. 3/8; 45/7; 80/11; Grif. 14/5.

Himmlisch der Körper.

Ch'adornan si l'alt'abito celeste. 167/7.
Sid. 20/7; 41/13; S. Lee, 1. B. p. 135. 2/12; Wat. T. 53/10; Flet. 52/10; Con. 2. D. 2/10; Dr. 56/12; Lin. 1/6; Emar. 21/11.

Engel — die Geliebte.

Angel novo. 282/12.
Nova angeletta, sopra l'ale accorta,
Scese dal cielo. C. 23/1.
Sid. 61/13; Zeph. 25/9; Dr. 20/14; Spen. 1/11; Grev. 47/10; Stir. 98/11.

Engelgestalt — die Geliebte.

L'angelica figura. C. 33/2.
. . . e'n forma d'angel vene. 119/2.
In dolce, umile, angelica figura. 226/2.

Engelgleich die Augen.

Vaghe faville, angeliche, beatrici
Della mia vita. C. 19. 3/7.

Engelgleich das Gesicht.

Ogni angelica vista. 98/9.
Con quelle dolce angelica sua vista. 212/2.
Poichè la vista angelica serena. 235/1.
L'angelica sembianza, umile e piana. C. 41. 6/9.
Con. 1. D. 3/10; Per. 15/2; Zeph. 20/4; Spen. 17/1; Lin. 22/6; Stir. 65/9.

Engelgleich der Mund.

La bella bocca angelica. 167/10.

Engelgleich der Gesang und die Stimme.

E della voce angelica soave. C. 15/7.
. . . a quella angelica modesta
Voce. 299/3.
Orecchie mie, l'angeliche parole
Suonano in parte. 234/5.
E l'angelico canto. 103/12.
Da quali Angeli mosse, e di qual spera,
Quel celeste cantar. 184/9.
Zeph. 23/14.

Engelgleich das Lachen.

E'l lampeggiar dell'angelico riso. 251/6.

Engelschönheit.

. . . invêr l'angelica beltade. C. 17. 5/10.
Ch. Tr. 1. B. 101.

Engelgleich das Herz.

Con l'angelico seno. C. 27. 1/9.

Engelgleich der Gang.

Non era l'andar suo cosa mortale,
Ma d'angelica forma. 69/9.

Engelgleich der Geist.

. . . angelico intelletto. 201/1.

Engelgleich die Sitte.

I'vidi in terra angelici costumi. 123/1.

Engelgleich das Leben.

E l'angelica vita. C. 40. 6/3.

Heilige — die Geliebte.

. . . e con preghiere oneste
L'adoro e'nhino come cosa santa. 192/13.

Wat. T. 59/9; Bar. 28/9; Lod. 10/8; Flet. 39/1; Con. 6. D. 1/13; Dan. D. 6/8; Dr. 53/2; Spen. 22/4; 61/2; Grif. 36/3; 39/10; Lin. 30/12; Sm. 15/14; 16/1; 30/13; Tof. 1. T. 15/10; 2. T. 7/9; Grev. 18/1.

Heilig das Gesicht.

Or fia giammai che quel bel viso santo. 214/5.

Heilig die Augen.

E s'io potessi far ch'agli occhi santi. C. 17. 2/5.
Vêr me volgendo quelle luci sante. 85/3.

Sid. 42/12.

Heilig die Füße.

Nè d'esser tocco da'suoi santi piedi. C. 40. 3/4.

Heilig die Sitte.

. . . e quei santi costumi. 223/10.

Heilig die Gebärden.

E Laura mia suoi santi atti. 189/10.

Seele — die Geliebte.

. . . e la bell'Alma umíle. 151/1.

Paradies.

. . . nel paradiso suo terreno. 140/4.
Quasi un spirto gentil di Paradiso. 86/12.

Zweite Gruppe:

Bilder, die bei den englischen Petrarkisten in anderer Verwendung vorkommen als bei Petrarca,

AUS DEM BEREICHE DER NATUR.

1. Himmelskörper.

Die Sonne.

That inward Sun (Vernunft). Sid. 71/8.
And let your heaven, a sunlike smile but give. Flet. 38/12.

2. Erdformationen und Feuer.

Berge.

Like to these immesurable montayns,
Is my painfull lyff the burden of Ire. Wyat 19/1.

Quelle.

. . . and Fountains of Unrest (Augen). Bar. 99/4.
Which from the fountain of true wisdom floweth. Lod. 20/10.
Her breast displays two silver fountains bright. Grif. 39/8.

Wildnis.

My heart, a wasteful Wilderness forsaken. Bar. 99/14.

Wellen.

And well become those waves, thy beautie's hair. Stir. 78/7.
. . . those curled waves of gold. Drum. p. 27. 1/1.

Fluß.

When sorrow is a never-ebbing stream. Drum. p. 42. 1/14.

Flammen.

To quench the flames that from thine eye doth come.
Con. 1. D. 5/12.

Feuer.

Thine eye, a fire is both in heat and light. Con. 1. D. 5/9.
These tears, which heat of sacred fire distils. Dan. A. 2/2.
Not thine eyes fire. Con. 5. D. 6/5.
I am the wasted fire. Tof. 2. T. 17/1.
So was I long a lively fire of Love. Tof. 3. T. 3/5.
This breast that such a fierie breath doth blow. Stir. 20/5.

Brennen.

Goo, burning sighes. Wyat, Ron. 7/1; Stir. 72/12.

3. Mineralreich.

Gold.

Enamelling with pied flowers their thoughts of gold. Sid. 3/4.
A golden slumber. Em. 8/11.
Ah. Sun! why shine thy looks, thy looks like gold. Flet. 43/5.
My bit is gold. Drum. p. 5/3.
Her face, limbs, flesh and all, gold; save her heart. Con. 4. D. 4/4.

(She) More hard than gold, or pearl . . . Sm. 48/14.
O dainty bosom, bosom rich in price,
Surmounting mountains huge of beaten gold.
Whose whiteness braves the whitest snow. Tof. 2. T. 11/7.

Silber.

The silver lustre of thy brow to unmask. Zeph. 2/6.
If silver, her fair hands are silver sheen. Spen. 15/12.

Stein.

Upon the flint of such a heart rebilling. Dan. A. 15/10.
Ebs. Dan. A. 18/12; Bar. Mad. 3/3.
With flint immure thine heart. Bar. 87/6.
. . . my heart a stone. Bar. 92/14.
. . . my Tears, that flintlike drops. Flet. 35/10.
(Ihr Herz) a stone, a flint. Grif. 55/9.
Her stony heart. Sm. 40/2; Tof. 3. T. 21/10.

Felsen.

To that hard rock of thy thrice cruel heart.
Bar. 61/5; 89/10; 91/6.
But why compare I thee to rocks and walls. Bar. 74/6.
Hard as a rock and senseless as a stone
It will a flint become (ihr Herz). Tof. 1. T. 39/10.

Marmor.

. . . to change the marble breast. Dan. A. 7/9.
Yield to the marble thy hard heart again. Dan. A. 11/13.
. . . convert my heart to marble. Bar. 49/1.
. . . a heart of marble. Bar. 92/11.
And thou thyself, a moving marble be. Bar. 68/14.

Edelstein.

The richest gem of love and life (Sie). Sid. 24/10.
. . . those ruddy gems (Lippen). Sid. 81.
Bright gemme of beautie. Em. 33/3.
. . . my heart's high prised jewel. Lin. 6/2.
As a rare jewel of my most high esteem (Sie). Lin. 37/6.
So thou another precious jewel art. Tof. 2. T. 20/5.
A jewel rich, and princelike gem, is She. Tof. 2. T. 35/10.
I swear by all the jewels of thy mind. Stir. 10/5.
Which like a jewel hung in ghastly night,
Makes black night beauteous, and her old face new. Sh. 27/5.
Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid. Sh. 65/10.
Thou art the fairest and most precious jewel. Sh. 131/4.

Diamant.

. . . true diamonds (Augen). Bar. Mad. 6; Mad. 10/10; 48/12; 92/7.
Mine eyes, love's strange exhaling adamants. Con. 4. D. 4/9.
. . . those rocks of adamant (Augen). Per. 7/6.
. . . her mind of adament. Sm. 40/4; Stir. 15/3.

. . . your diamonds fine. Drum. p. 6. 1/7.
Thine heart of adamant. Bar. Elg. 20/29.

Saphir.

. . . saphires, in veins. Bar. 48/12.

Kristall.

Making two crystals . . . to rain. Bar. 92/8.
The goodly image of your visnomy
Clearer than crystal. Spen. 45/11.
How can that piercing crystal-painted eye. Grif. 2/1.
. . . the purest crystal eye hath seen. Grif. 39/2.
. . . her eyes are crystal. Lin. 16/10.
From whence such glorious crystal Beams arise. Sm. 2/11.
. . . those crystal comets. Stir. 7/9.
. . . thy crystal-pointed eyes. Stir. 45/10.

Alabaster.

. . . her alabaster Neck. Lin. 3/12.
Or to the mines of alabaster fair (Brust). Tof. 1. T. 29.
Hath his front built of alabaster pure. Sid. 9/3.

4. Pflanzenreich.

Wurzel.

. . . and of my well and wo
The verray rote. (Crs.) Ch. Tr. 3. B. 1472.
Blatt . . . my tongue, a Leaf wind shaken. Bar. 99/13.

Baum.

. . . that tree . . . am I. Spen. 56/13.

Pflanze.

When I perceive that man as plants decrease. Sh. 15/5.

Blume.

With choicest flowers my speech t'engarland so. Sid. 55/2.
I waxed a faint and fading flower. Lod. 38/9.
Thy cheeks contain choice flowers. Con. 7. D. 1/9.
Her lips did smell like unto gilly flowers. Spen. 64/4.
. . . transform me to a flower. Tof. 2. T. 36/8.

Rose.

That thereby beauty's rose might never die. Sh. 1/2.

Veilchen.

Violets from eyes. Bar. 96/9.
(I saw) the Violet stain'd. Em. 14/7.
The forward violet thus did I chide (Brust). Sh. 99/1.

Amber.

. . . her pleasant amber breast. Sm. 38/10.

5. Tierreich.

Löwe.

But while I thus with this lion played (Amor). Sid. 16/9.
She lion-like. Bar. 36/8.
She shrouds her crafty claws, and lion's heart. Bar. 37/10.
(more cruel) than either lion or the lioness. Spen. 20/10.
Devouring Time, blunt thou the lion's paws. Sh. 19/1.

Tiger.

(time) Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws. Sh. 19/3.
The Caspian tigers milk thee fed. Drum. p. 39. 2/1.

Phönix.

The other makes me a phoenix in love's fire. Lod. 24/12.
That Poenix-like, from thence I may arise. Flet. 15/14; Sm. 23/1.

Taube.

Like the Culver . . .
Sits mourning for the absence of her mate (so I). Spen. 81/1.

Nest.

Nest of young joys (Kuß). Sid. 79/8.
The nest of love (Brust). Spen. 76/2.

Wurm.

I change into that little worm. Tof. 2. T. 25/5.
And loathsome canker lives in sweetest bud. Sh. 35/4; 70/7; 95/2.

Elfenbein.

. . . to yuorie necke. Wat. T. 22/12; Bar. Od. 16/94.
. . . smooth polished ivory tops (Schultern). Bar. Od. 16.
Nor can I, that soft ivory skin forget. Bar. 48/13.
Her ivory shoulders. Bar. 98/7.
. . . her ivory side (Gestalt). Lod. 28/4.
That lovely arched ivory-polished brow. Dr. 8/5.
If ivory, her forehead ivory ween. Spen. 15/10.
Her ivory Front. Lin. 3/9.
Fair ivory brow. Lin. 31/1; Stir. 45/9.
With ivorie orbes, where still two starres arise. Stir. 7/8.
It seems an ivorie table for Love's storie (Hand). Stir. 73.
Ivory-neck. Drum. p. 6. 9/13.
. . . breast's ivory globes. Drum. Song. 12.

Wachs.

My thoughts the waxe, that ioyn'd his wings together. Em. 3/6.

Perlen.

For pearls, those tears. Bar. Od. 5. 3/5.
One Pearl of pity. Lod. 4/3; Sm. 12/5.
Ah, but those tears are pearls. Sh. 34/13.
. . . I wept to see pearls scattered so. Sid. 87/9.

6. Wetter.

Wind.

My voice is like unto the raging wind. Wat. T. 36/5.
My sighs are storms. Lin. 25/7.
Sighs did serve for wind. Lin. 28/7.
And Winds of mine not sighs. Tof. 2. T. 7/4.
The furious wind's my Lady's angry eye. Tof. 2. T. 17/2.
Would I were . . . Wind. Bar. 82/13.
To dry the rain of my storm-beaten face. Sh. 34/6.
. . . my storm-beaten heart. Spen. 40/13.
Fair be ye sure, but proud and pitiless,
As is the storm. Spen. 56/5.
Thy smiles the windes that on my sailes soft gaileth. Em. 29/4.
Fortune's stormy breath. Drum. p. 51. 1/3.
The sighs
A three-days stormy tempest did maintain. Lod. 9/12.

Wolken.

Painted in my beclouded stormy face. Sid. 45/2.
. . . my clouded heart. Con. 6. D. 6/6.
From clouds of cold disdaine, raines downe despair. Stir. 57/14.
. . . a cloud of sorrow. Drum. p. 51. 2/2.

Schnee.

When Winter snows upon thy golden hairs. Dan. D. 36/14.
. . . (her breast) you rightly may compare
To whitest snow that e'er from heaven fell. Tof. 1. T. 29/3.
But in her heart, cold chilly snow doth hide
Of bitter Januar, the perfect sign. Tof. 2. T. 38/3.

Eis.

Her looks, cold ice into a flame can turn. Flet. 33/7.
My cheeks with a thin ice of tears are clad. Con. 5. D. 3/9.
Making my sighs to thaw the frozen seas. Dr. 25/8.

AUS DEM BEREICH DES MENSCHLICHEN LEBENS.

1. Der menschliche Körper.

Auge.

Sometimes too hot the eye of heaven shines. Sh. 18/5.
But as the marigold at the sun's eye. Sh. 25/6.
. . . That Eye of heaven. Drum. p. 50. 1/3.

Busen.

The wanton boy she in my bosome flings. Wat. T. 6/12.

Herz.

O swete herte dere (Crys.). Ch. Tr. 5. B. 228.
. . . heart of my heart. (Stella.) Sid. 87/2.

Fuß.

Then whilst I touch the foot of my desire. Per. 9/7.

2. Nahrung.

Milch.

Her milken breath. Sid. Con. 3. D. 3/7.
The milkwhite Lilly (Wangen). Em. 30/2.
Her cheeks are like ripe cherries laid in milk. Lin. 3/11.
. . . a milk-white Skin. Lin. 4/11.
. . . the milky breast. Tof. 3. T. 19/2.

3. Kleidung.

. . . the Veil's my heart. Tof. 1. T. 31/12.

Handschuhe.

Would I were changed but to my Mistress gloves. Bar. 63/5.

Spiegel.

Thus gan he make a mirrour of his minde. Ch. Tr. 1. B. 365.
Behold in this true speaking glass (Verse). Bar. 1/1.
Thine eye, the glass where I behold my heart. Con. 1. D. 5/1.
Tranparent mirrolds (Augen). Zeph. 8/2.
Fair eyes! The mirror of my mazed heart. Spen. 7/1.
Leave lady! in your glass of cristal clean
. . . to view
And in myself . . behold your semblance true. Spen. 45/1.
My face . . . may be the looking glass. Gr. 33/2.
. . . that dainty Breast,
Which Nature made a Mirror of Delight. Tof. 1. T. 7/1.
(my heart) a glass new made. Tof. 3. T. 25/8.
Oft with that mirror would I change my shape. Stir. 42/1.
(tears) whose water clear doth show,
As in a looking-glass, most bright to thee. Tof. 3. T. 17/5.

4. Wohnung.

(bosom) the lodging of delight. Spen. 76/2.
. . . lodged him in the palace of my heart (Cup). Lin. 7/10.
Within the gentle closure of my breast. Sh. 48/11.
(her breast) That is my home of love. Sh. 109/5.
(heart) A closet never pierced with crystal eyes. Sh. 46/6.

Tür.

The door, by which sometimes comes forth her Grace. Sid. 9/5.
Those dainty doors unto the Court of Bliss. Sid. 44/11.
. . . at your mouth (the door of Beauty). Con. 2. D. 7/3.
And from love's ruby portal lovely rushes. Bar. 26/11.

Schlüssel.

(kiss) A double key! which opens to the heart. Sid. 79/6.

Fenster.

. . . the windows of my thought. Dan. A. 8/5.
You window of the sky. Grev. 3/7.

Tod.

(kiss) The pretty death. Sid. 79/11.

STÄNDE UND BERUFE.

1. Das Hofleben.

Tyrann.

O Eyes! — Only, loved tyrants! Sid. 42/5.
My freedom's tyrant (Gel.). Dan. A. 8/10.
. . . my Soul's Tyrant (Gel.). Dan. D. 42/7.
I to thine eyes appeal!
If they, thy tyrant champions, owe me grace. Bar. 10/13.
Play not the Tyrant. Dr. 52/5.
See! How the tyranness doth joy to see. Spen. 10/5.
. . . with tyrannizing eyes. Em. 6/10.
Play the right Tyrant! Tof. 2. T. 4/5.
That tyrant time doth post too fast away. Stir. 13/6.
And I a tyrant. Sh. 120/5.

Triumvirat.

(Hand, Auge, Stimme.) my hearts Triumvirate. Dan. A. 9/2.

2. Gerichtsleben.

Dieb.

I will accuse thee to the gods of theft. Bar. 64/9.
Thus poor thieves suffer, when the greater scape (Gel.). Dr. 14/14.
. . . Thief! (Gel.) Dr. 41/12.
To that sweet thief which sourly robs from me. Sh. 35/14.
I do forgive thy robbery, gentle thief. Sh. 40/9.

Gefängnis.

Having my heart, my prison and my cell. Grif. 6/11.
~~The prison I am in is thy~~ fair face. Gr. 41/1.
Prison my heart. Sh. 133/9.
And glorious prison of man's pure affection. Grev. 3/10.

3. Kriegsleben.

Bogen Amors.

Of Stella's brows, made him two better bows. Sid. 17/9.
Sweet hand! the sweet but cruel bow thou art. Con. 2. D. 9/1.
With two fair brows, love's bows. Drum. p. 12.

Pfeil.

The darts transpiercing were those crystal eyes. Dan. A. 6/4.
From whence at me five ivory arrows fly. Con. 2. D. 9/2.

Feldzeichen.

. . . high signal of renown (Gel.). Zeph. 16/6.

Krieg.

Mine eye and heart are at a mortal war. Sh. 46/1.

Feind.

Chastity and Beauty, which were deadly foes. Dan. D. 6/9.
Bright eyes, fair Cheeks, sweet Lips, and milk white skin.
. . . these foes. Lin. 4/11.

Angriff.

(kiss) Best charge and bravest retreat in Cupid's fight. Sid. 79/5.
The ore-daring heart that to th'assault aduanc'd. Stir. 95/11.

Turm.

The turret of my hope, which never falls. Stir. 32/1.

Fahne.

Stretch out thy fairest hand, as flag of peace. Per. 18/6.
And her fair countenance, like a goodly banner. Spen. 5/11.
Ensigne of loue (Gel.). Em. 33/5.

Gefangen.

That built my seat within my captive breast. Tot. Sur. p. 8/2.

4. Schiffahrt.

Schiff.

My heart the ship, from danger never freed. Bar. 82/8.
How can my heart so many loves then hold;
But like a ship that's o'ercharged with gold. Con. 4. D. 3/9.
That ship, that tree . . . am I. Spen. 56/13.
Fair, when her breast, like a rich laden bark,
With precious merchandise she forth doth lay. Spen. 82/5.
My heart is like a ship on Neptunes backe. Em. 29/1.
Or, being wreck'd, I am a worthless boat. Sh. 80/11.
. . . my saucy bark. Sh. 80/8.
. . . the ship am I. Lin. 20/9.
The ship I had to pass in, was my Mind. Lin. 28/5.

Hafen.

(bosom) The sacred harbour of that heavenly spright. Spen. 76/4.

5. Landwirtschaft.

Hirte.

I, thy Swain. Zeph. 11/2.

6. Wandern.

Führer.

Thine eyes, P.! my Fancy's guide. Bar. 56/5.

7. Malerei.

Nature

When first her portrait she began to pencill. Em. 5/1.
Natures fair painted Stage (Gel.). Em. 39/2.
. . . that piercing crystal-painted eye. Gr. 2/1.
Thou painted pitie on a cruel face. Stir. 93/3.
A woman's face, with Nature's own hand painted. Sh. 20/1.

8. Religion.

Gottheit, göttlich.

. . . unto her Deity (Gel.). Dan. D. 43/8.
. . . gazing on Divinity. Per. 2/10.

Thy beauty's pure Divinity to blaze. Zeph. 2/9.
A brace of stars divine, her blackish Eyes. Tof. 1. T. 29.
. . . a most divine creature (Gel.). Stir. 2/13; Drum. p. 26. 1/12.
. . . that divine face. Stir. 69/5; 70/4.
. . . thy soft cheeks divine. Bar. Mad. 13.
. . . a hand divine. Flet. 15/3.
. . . a mouth divine. Flet. 52/4.
. . . my divine Idea. Dr. 39/14.
Sweet show thyself divine in being pitiful. Em. 2/13.

Himmel.

But when mine eyes back to their heaven did move. (Augen.) Sid. 66/13.
. . . heaven of my delight. Sid. 68/4.
. . . heaven of Stella's face. Sid. 105/7.
. . . to scale the heaven of her heart. Dan. A. 27/2.
Gaze on her brows, where heaven engrafted is. Flet. 25/17.
Since thou art heaven. Con. 6. D. 4/14.
. . . thou only heaven I know. Con. 7. D. 2/2.
And with thine heaven's calm smile, mine heart imparadise. Zeph. 19/10.

Himmlisch.

. . . this heavenly guest. (Gel.). Sid. 9/9.
O heavenly kiss! Flet. 52/4.
. . . so with the heavenly Eye. Con. 1. D. 2/5; 3/13.
. . . I stand amazed
At wondrous sight of so celestial hue. Spen. 3/7; 45/7.
. . . heavenly hue. Spen. 80/11.
Her heavenly voyce. Em. 24/14.
. . . my heavenly sighs. Grif. 12/1.
. . . a celestial look. Lin. 12/3.
I saw her heavenly vertues shine so clere. Stir. 4/5.
. . . heavenly lips. Drum. p. 33. 2/5.
. . . that heavenly fire (love). Grev. 3/1.

Engel.

Angel of bliss (kiss). Bar. Mad. 17/12.
. . . sweet Angel-Devil. Dr. 20/14.

Heilig.

And these, thy sacred virtues must protect. Dan. D. 50/11.
. . . to thy sacred eyes. Dr. 55/12.
. . . loue is a holy fire. Em. 34/1.

Paradies.

Her face, like of Paradis th'image. Ch. Tr. 4. B. 864.
That Paradis stood formed in her yen. ebd. 5. B. 817.
(o kiss which doth impart) fruits of new found Paradise. Sid. A. 81/2.
. . . thou Paradise. Con. 7. D. 2/2.

My hearts' sole paradise (kiss). Zeph. 23/8.
. . . that blessed Paradise (bosom). Dr. 4/7.
. . . the paradise of pleasure (bosom). Spen. 76/3.
. . . my hearts sole paradise. Em. 13/14.
. . . paradise of ioyes (Gel.). Em. 33/14.
The beauty that in Paradise doth grow,
Lively appears in my sweet goddess's Face. Tof. 1. T. 12/1.
Lodged in the midst of paradise, your heart. Grev. 38/2.

Dritte Gruppe:

Bilder, die bei Petrarca nicht vorkommen.

AUS DEM BEREICHE DER NATUR.

1. Himmelskörper.

Himmel.

O sacred blush, impurpling cheek's pure skies. Drum. p. 19. 2.
To make those twins two lamps in beauties skies. Drum. p. 22. 1/3.
. . . from beauty's skies. Drum. p. 43. 2/4.

Licht.

O sun of suns! and light of lights! (Gel.) Con. 2. D. 3/9.

Planet.

The only planet of my light. Sid. 68/1.
Bright Planet. (Gel.) Bar. 95/6.
But let my love's fair Planet short her ways. Spen. 60/13.
Those planets (eyes). Stir. 7/13.
To that dear planet of my heart. Drum. p. 40. 2/2.

Mond.

My Mistress'Eyes! mine heaven's bright Sun and Moon. Bar. 34/5.
my moon (Gel.). Con. 6. D. 1/13.
If withe's the Moon, thou Laura seem'st as. Tof. 1. T. 37/1.

Komet.

She shone a Comet. Flet. 41/1.
The cleerest Comets drop within the aire
To see them dim'd with those her glorious eine. Em. 25/3.
To me a face brighter than Comets all. Tof. 1. T. 27/3.
When as those christall comets whiles appear. Stir. 7/9.

Sphäre, Kugel.

While they, the orb-like spheres of heaven resembling (eyes). Zeph. 12/7.
So sweetly rolleth she that radiant sphere. Tof. 3. T. 29/7.
And from her orbs shoot shafts divine. Lod. 13/8.
. . . Ye orbs christallite. Zeph. 8/1.
Upon whose round orbs perfect Beauty sits. Sm. 2/10.

With ivorie orbes, where still two starres arise. Stir. 7/9.
Globes divining beauty. Zeph. 8/2.
Thy face the Globe. Zeph. 12/8.
. . . dissolve your globes (eyes). Drum. p. 51. 2/1.

2. Erdformationen und Feuer.

Tal.

There in the crystal-paved Vale of Pleasure (breast). Lin. 32/13.
A vale of roses (face). Stir. 45/8.

Grube.

In her cheek's pit. Sid. 11/11.
The Graces sport in her cheekes dimpled pits. Em. 5/6.

Höhle.

When my heart is the very den of horror. Dr. 41/2.

Meer.

Thy beauty is the sea where my ship sayleth. Em. 29/2.
A most unconstant moving Sea art thou. Tof. 2. T. 34/2.
Whilst careless swimming in thy beautie's seas. Stir. 93/1.

Ozean.

My ocean tears. Dan. A. 24/12.
But when your suns in oceans of their glory. Lod. 27/5.
Unto the boundless Ocean of thy beauty. Dan. D. 1/1.
. . . an ocean of tears. Lin. 1/9.
Do drowne my heart in th'ocean of mine eyes. Stir. 12/11.
I drowne in th'ocean of displeasure. Stir. 33/11.

Fluten.

Strange floods, which on my fire burn like oil. Bar. 42/10.
. . . my sorrows floods to flow. Bar. 91/2.
Those floods that wet my cheeks. Lod. 37/5; Stir. 12/14.
Floods are my tears. Flet. 33/3.
By whose untimely flood (tears). Con. 5. D. 4/12.
Two floods . . . Per. 7/6.
A second Flood, down raining from mine eyes. Dr. 55/4.
. . . tears, „Circe's floods"! Lin. 11/8.

Brandung.

Thy frownes the surges are that threat my wracke. Em. 29/3.
My tears were surges. Lin. 28/7.

Wirbel.

Mine eyes were greedy whirlpools sucking in that heavenly Fair.
Lin. 8/11.

Feuer, Rauch.

In smoky sighes. Tot. Sur. p. 11/11; Wat. T. 36/9.
. . . sighs, the smokes of mine annoy. Dan. A. 2/1.
Figure the sighs, which from my liver smoke. Bar. 56/8.
Sighs which, like boiled lead's smoking vapour. Con. 5. D. 1/11.
(eyes) Whence those same fumes of melancholy rise. Sid. 23/3.

3. Mineralreich.

Erz.

When golden haire disguise a brazen heart. Stir. 14/14.
Unless my nerves were brass or hammer'd steel. Sh. 120/4.

Eisen.

Her heart more hard than iron. Spen. 32/6.

Stahl.

. . . whiles my faith's true steels. Bar. 24/4.
. . . in thy steel bosom's ward. Sh. 133/9.
Hard are the rocks, the marble, and the steel,
But you, my Love, far harder do I feel. Flet. 8/1.
. . . a heart of steel. Flet. 31/6.
While she as steel and flint doth still remain. Spen. 18/14.
. . . (nerves) Hamm'red steel. Sh. 120/4.

Draht.

. . . the beauties of her curled wire. Lod. 9/7.
If hairs be wires, black wires grow on her head. Zeph. 17/9; Sh. 130/4.

Blei.

She would be soft and light, though flint and lead. Bar. 25. 14.
Thou leaden brain. Dr. 49/1; Sid. 108/1. (sorrow).

Porphyr.

The door — Red porphyry is. Sid. 9/6.

Rubinen.

Pure pearls, with perfect rubines are inset. Bar. 48/11.
What are those lips? Ruby. Bar. 89/6.
And cheeks, like rubies pale in lilies dyed. Flet. 38/6.
If rubies, lo, her lips be rubies sound. Spen. 15/8.
The gate with pearls and rubies richly dight. Spen. 81/10.
Whilst pearls and rubies did unfold thy will. Stir. 18/12.
The sighing rubies of those heavenly lips. Drum. p. 33. 2/5; p. 50. 1/6.

Chrysolith.

. . . thine eyes, two sparkling chysolites. Bar. 94/2.

Salz.

And ye salt teres. Wyat 11/9.

Asche.

I cinders am. Flet. 8/10.
. . . cinders my bones. Flet. 33/2.
. . . my heart to cinders burneth. Dr. 40/10.

4. Pflanzenreich.

Wald.

Where with all unto the hertes forrest he fleith. Wyat 2/7.

Knospe.

Sweete damask rosebud (Gel.). Bar. 46/6.

Duft.

Allow the Grief! that is my heart's perfume. Flet. 35/12.
Your smiles were such as did perfume the air. Flet. 44/7.
O sighs perfumed. Flet. 52/11.
And in some perfume is there more delight.
Than in the breath that from my mistress reeks. Sh. 130/7.

Akelei.

Her neck (smells) like a bunch of Columbines. Spen. 64/10.

Anemone.

Anemone with hyacinth, Spring's pride
(Like to thy Beauty) lose their lovely gloss. Bar. 58/5.
What is that brow? Anemone. Bar. 89/2.

Heckenrosen.

. . . sweet blushing eglantine
From her clear cheeks. Bar. 96/9.
Or cheeks more fair than fairest eglantine. Drum. p. 23. 2/3.

Lilien.

Whose white doth strive, the lilies white to staine. Tot. p. 152. 1/2; Bar. 96.
As though the rose sate in the lilies lap. Tot. 178. 2/8.
Of rose and lilies too, the colours of thy face. Lod. 37/8.
Fair is my love that feeds among the lilies. Grif. 37/1.
O unstain'd rose, with lilies interlaced. Stir. 18/4.
. . . her lily Forehead. Bar. Mad. 11; 46/14.
Placed in her cheeks, with lilies. Bar. 26/4.
And cheeks, like rubies pale in lilies dyed. Flet. 38/6.
O rose and lilies! (Wangen). Flet. 52/7.
Her cheek exceed the rose and lilies. Bar. 1. Sest. 2/1.
The milkwhite Lilly (cheeks). Em. 30/2.
From those sweet lips, where rose and lilies strive. Flet. 34/2.
The lily's leaves, for envy, pale became (Hand). Con. 1. D. 9/3.
. . . thy lily hands. Zeph. 12/12; Spen. 1/1; Em. 13/5; Tof. 1. T. 22/1.
The lily I condemned for thy hand. Sh. 99/6.
And when I couch between her lily buds. Per. 12/11.
Her breast (smells) like lilies. Spen. 64/11.
. . . those lily rounds (breast). Lin. 32/6.
Thy breast's a bed of beauteous Lilies fair. Tof. 2. T. 16/7.
. . . her who hath the lily breast. Tof. 3. T. 23/5.

Nelke.

Her lovely eyes like pinks but newly spread. Spen. 64/8.

Primel.

How. languisheth the primrose of love's garden. Lod. 7/1.

Frucht.

And her fair breast, ripe fruit which doth adorn
September rich. Tof. 2. T. 38/9.

Apfel.

Two golden apples of unvalued price (breast)
Sweet fruit of pleasure, brought from Paradise. (Spen. 77/6.
. . . her breast, two apples of Hesperides. Lin. 22/10.
The Cupids which breast's golden apples keep. Drum. p. 33. 2/6.

Erdbeere.

Her goodly bosom like a strawberry bed. Spen. 64/9.

Kirschen.

. . . those cherries . . . the cherry-tree. Sid. 82/7.
On heavenly cherries then I fed (Lippen). Bar. Mad. 16/22.
A cherry tree before the door he spies. Con. 2. D. 7/5.
Her cheeks are like ripe cherries laid in milk. Lin. 3/11.

Pflaumen.

Those ruddy plums embued with heavenly foods (lips). Per. 12/9.

Korn.

Her hair of gold shows yellow like the corn.
In July. Tof. 2. T. 38/5.

Unkraut.

It is to have the weeds of socrow grow. Grif. 11/3.
Thy youth's proud livery . . .
Will be a tattered weed. Sh. 2/3.

Moos.

Thy dainty Hair, so curled and crisped now,
like grizzled moss upon some aged tree. Dr. 8/7.

5. Tierreich.

Pferd.

Would I were a Horse. Bar. 82/13.
Of more delight than hawks or horses be. Sh. 91/11.

Eber.

Compare me to . . .
. . . the boar, that will not feel the smart,
When he is stricken with the butcher's knife. Grif. 13/11.

Hund.

Why make you more of a dog than me. Sid. 59/1.
My thoughts like hounds. Dan. D. 5/12.
Dichter vergl. mit Hund. Sm. 19/1.
(I change into) the little whelp. Tof. 2. T. 25/4.
Fair dog, which so my heart dost tear asunder. Grev. 2/1.

Adler.

You outcast eaglets dazzled with the sun. Dan. A. 1/10.
Her . . . an eagle name! Bar. 102/13.
Use you no eaglet's eyes. Lod. 1/9.
When like an Eaglet, I. Sm. 19/7.

Greif.

For of a griffon she doth bear the mind. Griff. 39/14.

Falke.

And falcon-like I tower joy's heavens amain. Lod. 27/4.

Rabe.

. . . her blackish Eyes
Like to the fairest black the raven bears. Tof. 1. T. 29/2.
Therefore my mistress eyes are raven black. Sh. 127/9.

Krähe.

. . . the Crow am I. Tof. 2. T. 28/5.
A Crow, not Swan, thou still shalt be to me. Tof. 3. T. 22/10.
The ornament of beauty is suspect
A crow that flies in heaven's sweetest air. Sh. 70/4.

Lerche.

(my state) Like to the lark at break of day arising. Sh. 29/11.

Krokodil.

„My looks", she saith, „are like the crocodile!" Lin. 11/6.
Die Geliebte vergl. mit Kr. Stir. 43.

Schlange.

Der Dichter vergl. mit Schl. Sm. 19/5.
Lady! unto these snakes unlike we be. Tof. 3. T. 20/4.
Die Gel. vergl. mit Schl. Stir. 24.

Eidechse.

And kill with looks, as cockatrices do. Spen. 49/10.

Chamäleon.

Love the Chameleon is. Tof. 2. T. 28/5.

Delphin.

Only my Laura . . .
May . . . my dolphin be! Tof. 1. T. 4/9.

Krabbe.

O, how she frowns! and like the Crab back turns. Bar. 35/9.

Biene.

Love guides the roses of thy lips
And flies about them like a bee. Lod. 13/1.
Sweet bees have hived their honey on thy tongue. Lod. 22/5.
Yourself unto the bee ye do compare. Spen. 71/2.

Skorpion.

Then, like the Scorpion, did She deadly sting me. Bar. 39/5.
She like the skorpion, gave to me a wound. Sm. 19/13.

Spinne.

And me unto the spider. Spen. 71/3.

Kochenille.

Her pretty lips, of red vermillion die. Grif. 39/5.

Korallen.

No coral is her lip. Lod. 8/7.
. . . (lips) turn to driest coral. Per. 12/10.
Thy coral-coloured lips. Zeph. 23/1.
Ye are the coral gates (lips). Zeph. 23/10.
. . . on coral table (lips). Zeph. 29/7.
. . . sweet lips of coral hue. Lin. 31/2.
And by the coral of thy rosie lippes. Stir. 10/3.
Shall I command the corall, or the snow,
Which such a sweet embalmed breath did blow. Stir. 18/6.
Coral is far more red than her lip's red. Sh. 130/2.
. . . coral-lips. Drum. p. 6. 1/13; p. 19. 2/7.

Wolle.

. . . when on her wool-soft paps. Lod. 6/6.
My Mistress' snow-white Skin doth much excel
The pure soft wool Arcadian sheep do bear. Lin. 3/3.

Daunen.

Those breast, more soft than silver down of swan. Zeph. 12/10.

6. Tageszeiten, Jahreszeiten, Wetter.

Tag.

Y-wis, myn hertes day, my lady free. Ch. Tr. 5. B. 1405.
. . . but now appears my day (Gel.) Sid. 76/4.
My working Day, thy Frowns. Bar. 84/7.

Morgen.

With such a rosy morn. Sid. 76/7.
. . . your youth, the morning of delight. Grev. 40/9.

Abend.

. . . in the evenning of his age. Stir. 100/4.

Nacht.

Her frowns are like the night. Bar. 57/6.
Who art . . . as dark as night. Sh. 147/14.

Dunkelheit.

. . . making Woe's darkness clear. Sid. 57/11.

Monat.

For since mad March great promise made of me,
If now the May of my years must decline. Sid. 21/9.
Love's May. 35/2.
No April can revive thy withered flowers,
Whose blooming grace adorns thy glory now. Dan. D. 24/9.
April of her prime. Sh. 3/10.

Frühling.

. . . not spare that spring of yours. Drum. p. 27.1/14.

Sommer.

(hair) Each trannel checks his brightest summers shine. Em. 25/2.
Shall I compare thee to a summer's day. Sh. 18/1.
But thy eternal summer shall not fade. Sh. 18/9.
Thy summer. Dan. 34; 35/4.

Winter.

Love's winter. Sid. 70/7.
Gone is the winter of my misery. Sid. 69/11.
Now, use thy summer smiles, ere Winter lowers. Dan. D. 35/4.
Two winds, one calm, another fierce, to see
Th'one of the Spring, of Winter th'other right. Tof. 2. T. 23/1.
How like a winter has my absence been. Sh. 97/1.

Luft.

My sighs to air . . . Bar. 80/6.

Wind.

So as a calm Zephirus, in face thou art
But right as boisterous Boreas, in thine heart. Tof. 2. T. 23/11.

Dampf.

My vapored eyes such dreary teares distill. Tot. p. 11/12; p. 28/13.

Schauer.

The rain . . .
Falls from mine eyes, which she dissolves in showers.
Con. 1. D. 9/13.
Whole showers of tears. Sm. 3/14; 4/1.
(eyes) rain with grace on me a smiling shower. Tof. 2. T. 35.
. . . mine eyes' salt showers. Drum. p. 41. 1/3.

Hagel.

Hailstones of hatred. Bar. Mad. 7/14.

Gewitter.

O Dart and thunder! (look) whose fierce violence
Surmounting Rhetoric's dart and thunderbolt. Bar. 44/1.
Her smiles are lightening. Dan. D. 6/3.

AUS DEM BEREICH DES MENSCHLICHEN LEBENS.

1. Der menschliche Körper.

Gesicht.

I sought fit words to paint the blackest face of Woe. Sid. 1/4.
When every place presents like face of woe. Dan. D. 47/3.
In Stella's face I read . . .
. . . what in her Nature writes. Sid. 3/12.
At length he (Cup.) perched himself in Stella's joyful face.
Sid. 8/8.

Atem.

That her sweet breath makes of thy flames to rise. Sid. 12/4.
When summer's breath their masked buds disclose. Sh. 54/8.

Brust.

. . . at fullest breast of Fame. Sid. 15/12.

Fuß.

Now even that footstep of lost liberty is gone. Sid. 2/9.
. . . swift-footed time. Sh. 19/6.
Or what strong hand can hold his swift foot back. Sh. 65/11.

2. Familie.

Kind.

Compare me to a child, a foolish boy. Grif. 13/1.
. . . Nature's fairest Child. (Gel.) Lin. 6/1.
If my dear love were but the child of state. Sh. 124/1.
I thy babe. Sh. 143/10.
Those children nurs'd, deliver'd from the brain. Sh. 77/11. (Vers.)

Tochter.

Honors onely daugther. Em. 33/2.

Waise.

Fortune's orphan! (Dichter.) Dan. A. 18/3.
Emar., my Orphan muses mother. Em. 33/1.

Erbe.

. . . sure heir of heavenly bliss. Sid. 52/7.
. . . to be perfection's heir (Stella). Sid. 71/9.

3. Nahrung.

Stella! food of my thoughts. Sid. 87/2.
My soul's long-lacked food (looks). Spen. 1/12.
My food, the pleasing looks of thy fair eyes. Grif. 41/4.
So art thou to my thoughts a food of life. Sh. 75/1.

Frühstück.

(kiss) breakfast of love. Sid. 79/13.

Elixier.

How trill her tears, th'elixir of my senses. Lod. 7/2.

Nektar.

And from their nectar lips. Em. 24/3.
O tongue, in which most luscious nectar lies. Drum. p. 19. 2/5.
. . . or the nectar'd breath. Stir. 92/4.

Ambrosia.

. . . in th'ambrosie of thy breath. Stir. 100/7.

Zucker.

That in her braest, thy pap well sugared lies. Sid. 12/5.
. . . of those sugared lips. Sid. 59/11.
. . . a sugared kiss. Sid. 73/5.
. . . her sugared breath. Flet. 14/6.
O sugared talk! Flet. 52/1.

Honig.

O honeyed Sighs! Sid. 100/5.
. . . honey-sweter eloquence. Lod. 20/9.
Sweet bees have hived their honey on thy tongue. Lod. 22/5.
. . . her favours honey. Dan. D. 6/4.
Her honey breath, but more than honey swete. Em. 15/9.
Oft haue I heard honey-tong'd Ladies speake. Em. 24/1.
Her smiles and favours, sweet as honey be. Grif. 39/11.
The honey-dewed tongue. Lin. 27/3.
O how shall summer's honey-breath hold out. Sh. 65/5.

Gewürz.

My Smelling won with her breath's spicercy. Dr. 29/8.

Hunger.

My hungry eyes. Spen. 35/1; 83/1; Sh. 47/6.

Flasche.

Thine eyes, those crystal phials which impart
The perfect balm to my dead-wounded heart. Bar. 87/8.

4. Kleidung.

Seide.

Her ivory Front, though soft as purest silk. Lin. 3/9.
. . . sweet Lips of coral hue but silken softness. Lin. 31/2.

5. Wohnung.

Architektur.

. . . the proud pomp of thy face's architecture. Zeph. 17/6.

Verzierung.

. . . my love! my life's last ornament. (Gel.) Spen. 74/9.
Thou that art now the world's fresh ornament. Sh. 1/9.

Gallerie.

Since from thy brow, the pompous gallery. Zeph. 34/9.

Torbogen.

Whose porches rich (cheeks). Sid. 9/7.
Marble mixt red and white do interlace.

Wetterfahne.

Mine eyes like weather-cocks on her attend. Grev. 18/6.

Garten.

(cheeks) O fruitful garden flow'ring. Tof. 2. T. 16/9.

Zimmer.

. . . those eyes, the cabinets of love. Dan. A. 25/6.
Crystal transparent casements (eyes). Zeph. 17/7.
(bosom) The bower of bliss. Spen. 76/3.
(breast) This Venus bower. Tof. 1. T. 29/7.
. . . in bosom, Beauty's Bower. Tof. 2. T. 11/3.

Decke.

The gold ceiling of thy brow's rich frame. Zeph. 17/5.

Möbel.

. . . Stella's face
Prepared by Nature's choicest furniture. Sid. 9/5.

Tisch.
. . . on coral table (lips). Zeph. 29/7.
A goodly table of pure ivory (breast). Spen. 77/2.
Wiege.
(frowns) should be . . . the cradle and the grave. Dan. D. 54/12.
Schloß.
. . . which lock of pearl makes sure (Zähne). Sid. 9/5.
Sofa.
Whose silvery canopy, gold wire fringes (eyes). Zeph. 17/9.
Rahmen.
My body is the frome wherein 'tis held (ihr Bild). Sh. 24/3.
Kerze.
. . . when the Taper of mine heart is lighted. Bar. 24/9.
. . . those gold candles (Sterne). Sh. 21/11.
Wasserleitung.
. . . these eyes the conducts, whence proceed
These ceaseless tears. Bar. 53/3.

6. Krankheit, Tod, Grab.

Arzt.
. . . his sorwes leche (Crys.) Ch. Tr. 2. B. 1065.
Then, my life's leech (Gel.). Spen. 50/13.
When fairest She, to play the Surgeon. Tof. 1. T. 21/2.
My reason, the physician to my love. Sh. 147/5.
Krank.
. . . I am lunatic. Dr. 9/5.
To quench the fever burning in my veins. Drum. p. 23. 1/2.
(Sh. 119/8; 147/1.)
Balsam.
(Schlaf) Balm of the bruised heart. Grif. 15/3.
Tröster.
. . . sith She, my Comforter. Lin. 11/11.
Grab.
Thou art the grave where buried love doth live
Hung with the tophies of my lovers gone. Sh. 31/9.
A grave, . . . I find become this bed. Drum. p. 8. 2/11.

STAENDE UND BERUFE.

1. Das Hofleben.

Hof.
Queen Virtue's Court, which some call Stella's face. Sid. 9/1.
Thron.
. . . she makes her wrath appear
In Beauty's throne. Sid. 73/9.
Th'imperial Thrones, where Love was placed (cheeks). Bar. Od. 16/31.
(eyes) Love's throne. Bar. 89/4.
(neck) the throne of Love. Lin. 3/12.
And I in thy heart's throne would be instal'd. Stir. 102/12.

Herrscher.
. . . O lady sovereyne. Ch. Tr. 4. B. 316.
. . . mine hearts Soverain! Bar. Sest. 2. 2/3.
Sovereign of my heart (Gel.). Flet. 36/13.
Sweet Sovereign. Con. 4. D. 2/1; Sm. 48/12; Tof. 1. T. 29/1.
My sovereign saint. Spen. 61/2.

Prinzessin.
Princess of Beauty (Stella). Sid. 28/6.

König.
I was a King of sweet Content at least. Grif. 53/1.

Krone.
The crowne of th'Earth. Stir. 2/1.

Königreich.
Then thou alone kingdoms of hearts should owe. Sh. 70/14.

Bankett.
To keep a royal banquet on our lips. Zeph. 26/2.
Fair ivory brow, the board Love banquets on. Lin. 31/1.
With my love's picture then my eye doth feast
And to the painted banquet bids my heart. Sh. 47/5.

Vassal.
Mine heart, each Beauty's captive vassal. Bar. 41/10.
Being your Vassal. Sh. 58/4; 141/12.

Herold.
. . . her lips, his heralds are. Sid. 29/10.
Ye heralds of my heart, mine ardent groans. Lod. 21/1.
(thou) And only herald to the gaudy spring. Sh. 1/10.

Diener.
I was content thy servaunt to remayn. Wyat. 8/5.
I was her servant true. Tof. 2. T. 13/4.

Narr.
O fool, now artow in the snare. Ch. Tr. 1. B. 507.
Fool, said my Muse, look in thy heart and write. Sid. 1/14.
O fool and coward I am. Drum. p. 25. 2/1.
And make myself a motley. Sh. 110/2.

Untertan.
My heart, the subject of her tyranny. Grif. 47/10.

2. Das Gerichtsleben.

Richter.
Those scarlet judges (cheeks). Sid. 73/11.
Your lips, in scarlet clad, my Judges be. Con. 4. D. 6/9.

Advokat.
. . . (eyes) . . . the Advocates of Love. Grif. 38/1.

Zeuge.
The woeful witnes of my harts desolation (tears). Wat. T. 30/2.

Lohn.
Mine heart, Zeph., then became thy fee. Zeph. 3/14.

Aufseher.

Those eyes, which like Controllers, do command. Tof. 1. T. 31/9.

Geißel.

Ye are my scourge. Spen. 24/13.

Folter.

. . . in my heart's rack. Sid. 93/13.

Räuber.

. . . to cruel Thee,
The robber of my heart. Tof. 1. T. 6/5.

Töten, morden.

. . . force of murdering eyes. Dan. A. 5/2.
. . . your eyes have power to kill. Spen. 49/2.

3. Das Kriegsleben.

Befehlshaber.

. . . commander of the gods (Gel.). Flet. 11/6.

Festung.

Stellas Herz-Lord, der eine Festung verteidigt. Sid. 29.
A fortress (Gel.), whose force is impregnable. Bar. 49/8.
This heart, true Fortress of my spotless love. Bar. 99/7.
. . . those two precious hills (cheeks)
Where Phoebe and Venus have a several fort. Bar. 71/6.
. . . that beauteous Fort. (Gel.) Bar. 86/4.
To win the Fort, how often have I assayed
Wherein the heart of my fair Mistress lies. Per. 10/1.
Wisdomes chiefe fort. (Gel.) Em. 33/9.
Batter no more my fort. Sm. 27/9. (heart.)

Bollwerk.

And thou my heart a Bulwark art. Bar. Mad. 19/9; Elg. 20/18.
That th'alabaster bulwarke might transpare. Stir. 73/2.

Köcher.

Thine eyes, the quivers, whence those darts were drawn. Bar. 87/10.
Thine eyes, Love's Quiver. Bar. 94/4.
(eyes) her beauty's arrow-bearers be. Bar. 95/1.
Then in those cristall quivers kept them still (eyes). Stir. 50/8.
In whose dear Bosom, sweet delicious Love
Lays down his quiver, which he once did bear. Dr. 4/5.

Bogensehne.

On Cupid's bow, how are my heart-strings bent. Sid. 19/1.
. . . her heart's hard frozen string. Bar. Mad. 11/15.
But at the strings of her hard heart are strained. Lod. 3/9.
On my heart-strings. Dan. D. 52/4.
(hair) Strings, deadly strings, with which Love bends his bow.
Drum. p. 42. 2/8.

Schild.

Her face (Cupid) he makes his shield
Where roses gules are borne in silver-field. Sid. 13/9.

Rüstung.
. . . her skin, his armour brave (Amors). Sid. 29/1. 12.

Helmschmuck.
Cupid smiles,
For on his crest there lies Stella's fair hair. Sid. 13/9.

Gebiß.
My mouth to tender is for thy (virtue) hard bit. Sid. 4/8.

Kampfwagen.
Love cooped behind the chariot of her eye. Per. 2/6.

Geschoß.
. . . balls of fire (looks). Flet. 29/7.
. . . thy disdaines their balles. Stir. 32/4.

Geschütz.
. . . (eyes) two fiery Culverins. Per. 10/6.
Though was I slain by your artillery! (looks.) Zeph. 8/4.
With deadly frowns, the canons of thy brow. Zeph. 25/4.
. . . retire thy brow's artillery. Zeph. 25/13.
. . . thou with gold artillery. Zeph. 28/9.
Thy looks were canons. Stir. 32/4.

Schießen.
Her Eyes are crystal fountains, yet dart fire. Lin. 3/7.

Beschießen.
. . . through my long battered eyes. Sid. 34/3.
And lay incessant battery to her heart. Spen. 14/10.
. . . your incessant batt'ry more to bear. Spen. 57/4.

Salve.
Of burning sighs a volley I discharg'd. Stir. 72/12.

Schießscharte.
That where those sparkling Eyes are placed
Only two loopholes, then I might behold. Dr. 8/3.

Belagerung.
I lay siege unto her heart. Grif. 4/13.
When forty winters shall besiege thy brow
And dig deep trenches in thy beauty's field. Sh. 2/1.

Lagern.
Graces like Stars, through all her face encamp. Bar. 57/8.

Gemetzel.
. . . my poor heart's slaughter. Wat. T. 3/7.
The huge massacres which her eyes do make. Spen. 10/6.

Ruine.
The ruins of her conquest (Dichter). Sid. 67/3.

Sklave.
And I . . . . given up for slave. Sid. 29/14; 47/3; 86/9.
. . . a wounded slave to Love and Thee! Bar. 54/14.
I thy vowed slave. Con. 3. D. 6/14; Sh. 57/1; 58/1; 133/4; 141/12.

I her captive thrall was made. Bar. 90/13; 95/10; Spen. 31/12; 42/7; 82/10; Sh. 154/9.

Rebell.

And I the rebell. Em. 30/14.

Friedenspfand.

. . . the fairest hand! a pledge of peace. Dan. D. 41/9.

Lösegeld.

(nets) no ransome they will take. Em. 6/8.

Trophäen.

O brows! Love's trophy! Flet. 52/2.
Trophies of maiestie in her face be reared. Em. 5/7.
These are the arks, the trophies I erect. (Verse.) Dan. D. 50/9.
That serves the trophy of her conquering heart. Dan. D. 10/11.

Triumphwagen.

. . . legs his triumphal car (Amors). Sid. 29/11.

Trompete.

I called my tongue the partial trump of Fame. Con. 1. D. 7/4.

Sieger.

I . . the scorne of Victor's will (Amor). Wat. T. 7/4.

Armee.

Whole Armies of thy bauties entered in (eyes). Sid. 34/4.
Huge hosts of thoughts imbattled in my heart
Are ever busied with intestine warres. Stir. 6/1.

Posten.

Love's Sentinels (eyes). Bar. 99/4.
(eyes) A watchman being made. Con. 1. D. 6/3.

Zelt.

Her breast, his tents. Sid. 29/11.

Kapitän.

. . . my dear Captainess (Stella). Sid. 88/2.
But from a clear bright eye, one Captain blind
With men in golden arms, and darts of gold,
Wounded my heart. Bar. 60/11.

4. Die Schiffahrt.

Segeln.

That streight into the deth myn herte saileth. Ch. Tr. 1. B. 603.

Einschiffen.

(mine eyes)
Did in thy beauty's depth themselves embarke. Stir. 72/4.

Anker.

And thou, that anchor art and root to me. Lin. 20/10.
. . . eyes . . . anchor'd. Sh. 137/6.

Lampe.

The Lampe whose light should lead my ship about. Wat. T. 53/9.
That are the lamps (eyes) which lighten my desire. Lod. 19/4.
Illuminating Lamps! Zeph. 8/1.
. . . bright lamp of day (Sonne). Drum. p. 53. 1/1.

Brücke.

Those lovely brows, broad bridges of sweet pleasure. Bar. 71/3.

5. Landwirtschaft und Gewerbe.

Arbeiter.

. . . the worker of my woe (Gel.). Wat. T. 37/2.
I am thy bondman. Per. 7/13.

Räder.

Whose rolling wheels (eyes). Bar. 22/5.
Upon thy sun's harmonious marble wheels. Bar. 24/2.
My Fortune's Wheels the Circle of her Eyes. Dan. D. 12/11.

Beladen.

. . . her troubled brow charged with disdain. Dan. D. 44/5.

Furche.

. . . my face, where cares hath tilled deep furrows. Dan. D. 4/8.
. . . that furrowed face. Stir. 100/7; Grev. 19/2.

Samen.

O then, the seeds of Love, by thine eyes sown,
Down through mine eyes, within my heart took rooting. Zeph. 9/11.
And in their furrows sow Seeds of Love. Bar. 50/11.

Goldschmied.

Some make their love a goldsmith's shop to be. Sm. 18/5.

Schmiede.

My breast the Forge including all the heat. Dr. 40/3.

Ofen.

Through that dark furnace to my heart opprest. Sid. 108/3.
This heart
. . . rageous Furnace of my long desire. Bar. 99/7.
From out the Furnace of my heart. Lod. 5/10; 37/9.
While as the furnace of my bosom smokes. Stir. 105.

Kochen.

When Sorrow, using mine own fire's might,
Melts down his lead into my boiling breast. Sid. 108/1; Tof. 1. T. 19/7.
My boiling sprites. Sid. 16/3.

Brennstoff.

. . . my heart, her Fancy's fuel. Grif. 1/14.
She is the fire, I must be the fuel. Grif. 59/7.

Blasebalg.

My sighs the Bellows which the flames increaseth. Dr. 40/5.

Amboß.

(Faith) Tempered on anvil of thine heart's cold Flint. Bar. 24/5.
My head, Grief's Anvil made! Bar. 99/12.
My Heart the anvil where my thoughts do beat. Dr. 40/1.
. . . all the plaints . . . with which I
Do beat on th'anvil of her stubborn wit. Spen. 32/7.

Hammer.

Mine heart's hot hammer on thy steel to better. Bar. 38/2.

Feile.

As I was made a filing instrument. Wyat 9/3.

Bergwerk.

Your wisdoms golden mine. Sid. 21/12.

6. Jagd und Fischerei.

The fowler hides . . . My Lady so. Con. 2. D. 8/1.

Jägerin.

The cruel huntress fierce my Mistress is. Tof. 3. T. 15/2.
Like as a huntsman after weary chace (so I). Spen. 67/1.

Angelhaken.

Thy bayted hookes shall tangill me no more. Wyat 7/2.
Love's Golden Hook on me took sudden hold. Bar. 43/9.
(looks) For they are like but unto golden hooks. Spen. 47/3.
What hosts of hearts, that so much sleight did fear.
Are now entangled by thy beauties hookes. Stir. 87/3.

Malerei.

Mine eye hath play'd the painter, and hath stell'd
Thy beauty's form in table of my heart. Sh. 24/1.
Thy face is no true table of thy mind. Stir. 43/6.

7. Religion.

Hierarchie.

Of my heaven's hierarchy (face). Bar. Mad. 4/15.
Thy smoothed brow, my soul's sole hierarchy. Zeph. 28/2.
Heavens Hyrarkie is in her bright eyes sphered. Em. 5/5.
The only god of thine eyes Hyrarkie. Am. 34/10.

Seligkeit.

Those words! which do sublime the quintessence of bliss.
Sid. 77/8.

Schicksal.

I did build my fortune in her eyes. Dan. A. 21/10.

Heiligtum.

. . . in that sweet sanctuary (sacred bosom). Dan. A. 17/3.
From forth thy favour's sunny sanctuary. Zeph. 6/2.

Tempel.

Thy hallowed temple only is my heart. Dr. 30/14.
. . . adore in temple of our heart. Sid. 5/7; 40/14; Con. 4. D. 4/10.
My spotless love hovers, with purest wings,
About the temple of the proudest frame. (Gel.) Dan. D. 12/1.
Thus ruins she, to satisfy her will
The Temple, where her name was honoured still. Dr. 42/13.
To thee, that my thoughts temples goddess art. Em. 7/11.
Unto the temples of thy star-bright Eyes. Sm. 2/9.
. . . thou art the Temple fair of Love. Tof. 3. T. 4/6.

Altar.

But let the Altar be within thy heart. Flet. 19/10.
Teares are the treasure . . .
Which on my altar I have dropped. Em. 7/9.
(Beautie) Reares stately altars in thy starry eyes. Stir. 49/8.

Schrein.

O brows . . . my senses' shrine. Flet. 52/2.
. . . my shrine (Gel.). Con. 6. D. 1/13.
Have I not shed upon thine iv'ry shrine
Huge drops of tears. Per. 4/5.
But I poure forth my vowes before thy shrine. Stir. 12/9; 49/9.
Honour the shrine where you alone are placed. Grev. 3/6.

Weihrauch.

(heart) Hast sent the incense of thy sighs to heaven. Dan. D. 8/2.

Opfer.

. . . sigh's sacrifice. Zeph. 15/7.

Einsiedler.

. . . a recluse I. Zeph. 14/4.
Sweet hermitress . . . Drum. p. 41. 2/2.

Patronin.

Faire patronesse of all the world's affaire. Stir. 12/2.

Teufel.

A Fiend (Gel.). Bar. 49/7.

Hölle.

. . . myn ese ek waxen helle is. Ch. Tr. 5. B. 1376.
. . . hast all, to thine heart's hell addressed. Bar. 81/14.
. . . pains of hell (im Herzen). Dr. 60/2.
When in thy heart live hell-born cruelties. Lin. 12/4.
Who art as black as hell. Sh. 147/14.
. . . a hell I find become this bed. Drum. p. 8. 2/11.
Thou mayst hell move . . . Drum. p. 28. 1/14.
. . . this thy hell. Drum. p. 30. 2/14.
So, this the cause my hell forsakes me never. Per. 9/13.

Nixen.

Her words are more than well-tun'd harmonie
Than Mermaids song. Em. 24/6.

Fee.

My flying fairy. Lod. 31/10.

Kobold.

. . . thou pretty elf. Lod. 28/13; Sm. 32/2.

8. Unterricht.

Lehrer.

(kiss) . . . schoolmaster of delight! Sid. 79/8.

Buch.
Read in my face a volume of despair! Dan. D. 42/1.
Only my face shall be the booke. Em. 31/5.

Buchstaben.
And if a brow with Care's characters painted. Dan. A. 14/5.

Karte.
But think that all the map of my state I display. Sid. 6/13.
Where, in the Map of all my Misery (face). Dr. 44/3.
Pure map of Vertue (Gel.). Em. 33/2.
And they shall see the Map of Misery (Dichter). Lin. 25/14.
Thus is his cheek the map of days outworn. Sh. 68/1.
. . . the black map of all my woe. Drum. p. 8. 1/14.

Schreibtafel.
Thy gift, thy tables are within my brain. Sh. 122/1.
It seemes an yvorie table for Love's storie (her hand). Stir. 73/2.
I figured on the table of my heart. Dan. D. 7/6.
Time's pencil. Sh. 16/10.

9. Zauberei.

. . . fearful frowns, presagers of my pain. Sm. 16/8.
The sly Enchanter (Amor). Dan. A. 10/1.
Cupid in Myra's fair bewitching eyes. Grev. 27/9.
O charming smiles. Flet. 52/3.

10. Kaufmannsleben.

Laden.
Which in my bosom's shop is hanging still (ihr Bild). Sh. 24/7.

Reichtum.
(kiss) Poor hope's first wealth. Sid. 79/12.
World of my wealth. Sid. 68/1.

Schatz.
Those hairs of angel's gold, thy nature's treasure. Bar. 71/1.
(Drum. p. 41. 2/3.)
And she alone hath treasured Beauty's store. Flet. 3/7.
(face) As Treasure House where her best gifts do hide.
Con. 3. D. 2/8.
Fair bosom! fraught with virtue's richest treasure. Spen. 76/1.
Teares are the treasure of my griefe-gal'd hart. Em. 7/9.
Breast, lock up in thee thy life's sole treasure. Grif. 31/6.
(face) Which for the world chief treasure was esteem'd. Stir. 14/2.
Where all the treasure of thy lusty days. Sh. 2/5.

Einkommen.
From the revenue of thine eyes' Exchequer. Zeph. 38/1.

Wucher.
My heart hath paid such grievous usury. Dr. 3/11.
Thou usurer. Sh. 134/10.

Geiz.
Since thou art such a niggard of thy grace. Bar. 73/2.
As twixt a miser and his wealth is found. Sh. 75/4.

Schuldner.

I Zephiria's debtor. Zeph. 6/14.
And thus mine eyes a debter to thine eye. Dr. 3/9.

Bankrott.

And I a bankrupt, quite undone by Thee. Dr. 3/14.
. . . now Nature bankrupt is. Sh. 67/9.
. . . myself a bankrupt know. Sid. 18/3.

Teilhaber.

Melted in tears, as partners of my woe. Flet. 27/2.

Verwalter.

. . . procurer of my bliss. Flet. 12/10.
And you mine Eyes! the agents of my heart. Dan. D. 8/5.
. . . Eyes, the Agents of mine Heart. Grif. 7/1.

Kalender.

within thy face,
My passion's Calendar may plain be read.

Die folgende Zusammenstellung der Sachgebiete der drei Gruppen läßt deutlich erkennen, wie weit die Schüler Petrarca folgen, und wie weit sie, zwar durch ihn veranlaßt, über ihn hinausgehen. In der dritten Gruppe macht sich eine Spezialisierung bemerkbar, die sich notwendigerweise ergeben mußte in dem Bemühen, neue Bilder zu finden. Denn da der Rahmen der ganzen Dichtung gegeben war, konnte man nicht darüber hinausgreifen, sondern mußte ins Einzelne gehen. Damit verband sich das Bestreben, plastisch zu gestalten, es war die Freude am schönen Bilde, an schmuckvoller Sprache, die diese Dichter belebte. Sie läßt die Dichter in das Gebiet des Hyperbolischen greifen und gibt den Sonetten barockes Gepräge. Um dies zu zeigen, sind die Stellen zur dritten Gruppe alle angeführt. Doch stehen die Engländer mit diesen Bildern nicht allein da, sondern bei den Nachahmern Petrarcas in Italien und Frankreich hatte sich die gleiche Entwicklung herausgestellt, die auch auf die Engländer einen großen Einfluß ausgeübt hatte. Der Uebersichtlichkeit wegen sind die entsprechenden Bilder der italienischen und französischen Petrarkirsten bei der Zusammenstellung fortgelassen.

Zusammenstellung der Sachgebiete,
aus denen Petrarca und seine engl. Nachahmer ihre Bilder entnehmen.

Sachgebiete	I. Gruppe		II. Gruppe	III. Gruppe
	Bilder, die bei P. und den Engl. vorkommen.	Bilder, die nur bei Petr. vorkommen.	Bilder aus Gruppe I, die bei den Engl. anders vorkommen	Bilder, die nur bei den Engl. vorkommen.
Aus dem Bereich der Natur.				
Himmelskörper.	Sonne, Strahlen, Stern, Licht.		Sonne	Himmel, Planet, Mond, Komet, Sphären, Kugeln.
Erdformationen, Feuer.	Wasser, Wellen, Quelle, Fluß, See, Feuer, Flammen, Funken, Brand.	Erde, Berge, Ufer.	Berge, Quellen, Wellen, Fluß, Feuer, Flammen.	Tal, Grube, Höhle, Meer, Ozean, Fluten, Brandung, Wirbel, Rauch.
Mineralreich.	Gold, Silber, Diamant, Kristall, Stein, Marmor, Sapphir, Jaspis, Schmelz, Glas, Schwefel, Alabaster.	Gold, Silber, Stein, Felsen, Marmor, Edelstein.	Gold, Silber, Stein, Felsen, Marmor, Edelstein, Diamant, Kristal, Sapphir, Alabaster.	Erz, Eisen, Stahl, Draht, Blei, Porphyr, Rubin, Chrysolith, Salz, Sand, Asche.
Pflanzenreich.	Blume, Rose, Veilchen, Baum, Wurzel, Amber.	Pflanze, Laub, Holz.	Baum, Wurzel, Blatt, Pflanze, Blume, Rose, Veilchen, Amber.	Wald, Knospe, Duft, Akelei, Anemone, Heckenrose, Lilie, Nelke, Priemel, Frucht, Apfel, Erdbeere, Kirsche, Pflaumen, Korn, Unkraut, Moos.
Tierreich.	Tiger, Ochsen, Hirsch, Vogel, Schwan, Taube, Phönix, Salamander, Schmetterling, Elfenbein, Perlen.	Tier, Löwe, Lamm, Sperling, Nest, Wespe, Würmer, Wachs.	Löwe, Tieger, Phönix, Taube, Nest, Wurm, Elfenbein, Wachs, Perlen.	Pferd, Hund, Adler, Greif, Falke, Rabe, Krähe, Lerche, Krokodil, Schlange, Eidechse, Chamäleon, Delphin, Krabbe, Biene, Skorpion, Spinne, Kochenille, Wolle, Korallen, Daunen.
Wetter, Tages- und Jahreszeiten.	Wind, Wolken, Regen, Blitzen, Schnee, Eis, Frost.		Wind, Wolken, Schnee, Eis.	Tag, Morgen, Abend, Nacht, Monat, Frühling, Sommer, Winter, Luft, Zephir, Dampf, Schauer, Hagel, Gewitter.
Aus dem Bereich des menschlichen Lebens.				
Der menschliche Körper.	Gesicht, Augen.	Hand und Herz, Herz, Haar.	Auge, Herz.	Gesicht, Atem, Brust, Fuß.
Familie.		Jugend, Mutter.		Kind, Tochter, Waise, Erbe.
Nahrung.	leben von, Milch.		Milch.	Nahrung, Frühstück, Elixier, Nektar, Ambrosia, Zucker, Honig, Gewürz, Hunger.

				Decke, Möbel, Tisch, Wiege, Schloß, Sofa, Rahmen, Kerze, Wasserleitung.
Krankheit, Tod, Grab.	Tod = Schlaf.	blind, Geister, Tod im Herzen.	Tod.	Arzt, krank, Balsam, Tröster, Grab,
Stände und Berufe.				
Hofleben.	Monarch, (Königin), Tyrann, königlich, regieren.	Diadem, Gefolge.	Tyrann.	Thron, Herrscher, Prinzessin, König, Krone, Königreich, Bankett, Vasall, Herold, Diener, Narr, Untertan.
Gerichtsleben.	Gefängnis, Ketten.	Dieb.	Dieb, Gefängnis.	Richter, Advokat, Zeuge, Strafe, Aufscher, Geißel, Folter, Räuber,
Kriegsleben.	Krieg, Frieden, Waffenstillstand, Kriegerin, Feindin, Feind, bewaffnet, Pfeile, Geschoß (dart) Bogen, Bogenschütze, Zügel, Sporn, Feldzeichen, Schlachtfeld, Angriff, Sieg, Wunde, Tribut, Gefangener, Turm.	Gegner, unbewaffnet, Zielscheibe, Schlag.	Bogen, Pfeil, Feldzeichen, Fahne, Krieg, Feind, Angriff, Turm, gefangen.	Festung, Zitadelle, Fort, Bollwerk, Köcher, Bogensehne, Schild, Rüstung, Helmschmuck, Gebiß, Kampfwagen, Geschoß, (Kugel), Geschütz, schießen, Schießscharte, Belagerung, lagern, Gemetzel, Ruine, Sklave, Rebell, Friedenspfand, Lösegeld, Trophäe, Triumphwagen, Trompete, Sieger, Armee, Posten, Kapitän.
Schiffahrt.	Schiff-Leben, Schicksal, Schiffer.	Hafen, Steuer.	Schiff, Hafen.	segeln, einschiffen, Anker, Lampe, Brücke.
Landwirtschaft.	Hirte, Hirtin, Joch.	Landmann, Wiese.	Hirte.	Arbeiter, Räder, beladen, Furche, Samen.
Gewerbe.				Schmied, Schmiede, Ofen, kochen, Brennstoff, Blasebalg, Amboß, Hammer, Feile.
Jagd, Fischerei.	Schlingen, Netz, gebunden u. gefangen.			Vogelstellerin, Jägerin, Angelhaken.
Wanderer.	Führer.	Weg, Pilgerin.	Führer.	
Malerei.	Bild d. Gel. im Herzen, malen.		malen.	Bild, Maler.
Religion.	Idol, Göttin, Nymphe, Sirene, göttlich, himmlisch, Engel, engelgleich, Heilige, heilig.	Gott, Seele, Paradies.	Gottheit, göttlich, Himmel, himmlich, Engel, heilig, Paradies.	Hierarchie, Seligkeit, Heiligtum, Tempel, Altar, Schrein, Weihrauch, Opfer, Einsiedler, Patronin, Teufel, Hölle, Nixen, Fee, Elfen.
Unterricht.				Lehrer, Buch, Buchstaben, Karte.
Zauberei.				Wahrsager, Zauberei.
Kaufmannsleben.				Laden, Reichtum, Schatz, Einkommen, Wucher, Geiz, Schuldner, Bankrott, Teilhaber, Verwalter, Kalender.

2. Bilder aus der Mythologie.

Der übertriebene Gebrauch der Metaphern, das Suchen nach eigenartigen Bildern und Vergleichen führte die Petrarkisten dahin, die Schätze der antiken Mythologie und Sage für sich auszunutzen. Das Bestreben der Dichter, sich hier hervorzutun, sei es, ihrer Dichtung Originalität zu verleihen, sei es, um ihre klassische Bildung offenbar werden zu lassen, bewahrte natürlich nicht vor Uebertreibungen. Man hielt sich nicht in den Grenzen, die wahre Poesie verlangt, sondern das Verfahren der Alexandriner und der Schule des Catull wurde von Petrarca und seinen Nachahmern wieder aufgenommen. Obwohl der Gebrauch der Bilder aus der Mythologie schon bei Petrarca sehr ausgiebig ist, gehen seine Schüler noch bedeutend weiter. Petrarca an der Schwelle der Renaissance kann sich von der Ueberlieferung des Mittelalters noch nicht ganz lösen. Sein christlicher Sinn verbietet ihm, manche Vergleiche zu bringen, die seinen Schülern sehr geläufig wurden. Zuweilen zeigt sich bei ihm eine eigenartige Verbindung des christlichen und des antiken Elementes, z. B. wenn er von der Gnade Apollos oder Jupiters spricht.

Per grazia tien' dell' immortale Apollo. C. 1. 5/5. d. v. arg.

Oder:

Cosi sventura ovver colpa mi priva
D'ogni buon frutto, se l'eterno Giove
Della sua grazia sopra me non piove. Son. 133/12. d. v. arg.

Das christliche Element, das bei Petrarca noch oft durchbricht, am schönsten in dem Schlußsonett des zweiten Teiles und in der vorhergehenden Canzone an die Jungfrau Maria, verschwindet nach ihm fast ganz aus den Liebessonetten. Um so mehr aber drängt sich das antike Element hervor. Denn die Kenntnis des Altertums und seiner Schätze war allgemeiner und zum Maßstab der Bildung geworden. Deshalb war man schon mit Beginn der Renaissance bemüht, den Reichtum der intiken Mythologie größeren Kreisen zu vermitteln. Zu diesem Zwecke wurde das Werk Boccaccios, De Genealogia Deorum im Jahre 1472 zum ersten Male gedruckt und dann in schneller Folge bis zum Jahre 1552 zwölfmal neu aufgelegt. Kurz vor der letzten Auflage erschien in Basel im Jahre 1548 das Werk von Lilio Gregorio Giraldi, De Deis Gentium varia et multiplex Historia. Das wichtigste Werk auf diesem Gebiete, das die weiteste Verbreitung erlangte, war von Natali Conti, Mythologiae sive Explicationum Fabularum, Libri 10, Venetia 1551. Schnell folgte eine Auflage nach der andern, so 1568 in Venedig, 1581 ebd., 1581 in Frankfurt, 1583 in Paris, 1584 in Frankfurt, 1588 in Paris, 1596 s. l. Gabrielus Carterius, 1602 in Lyon. Von diesem viel gebrauchten Nachschlagewerk erschien 1599 von J. de Montlyard eine französische Uebersetzung mit mehreren Auflagen. Mit Benutzung dieser Bücher war es für die Dichter leicht, ihre Verse auszuschmücken und Götter- und Sagengestalten zum Vergleiche heranzuziehen.

Wie weit gebraucht nun Petrarca Stoffe aus der antiken Mythologie und Sage zur Ausschmückung seiner Sonette, und wie weit folgen ihm seine Anhänger?

Amor, der Liebesgott ist es, der den unempfänglichen und gleichgültigen Dichter die Macht der Liebe fühlen läßt. Amor hat ihn angegriffen und geschlagen.

Lasso, che mal accorto fui da prima
Nel giorno ch'a ferir mi venne Amore! 50/1.
Lasso! quante fiate Amor m'assale
Che fra la notte e'l dì son più di mille. 86/1.
(Dr. 20/1; Lin. 1/1.)

Heimlich nahm Amor Pfeil und Bogen zur Hand, wie ein Mensch, der Ort und Zeit erspäht, um zu schaden.

Celamente Amor l'arco riprese
Com' uom ch'a nocer luogo e tempo aspetta. 2/3.
(Sid. 20/1; Bar. 54/9; Per. 2/8; Spen. 16/9.)

Als Zielscheibe Amors dient der Dichter,

Amor m' ha posto come segno a strale. 103/1.
(Con. 2. D. 2/9.)

Mit Schlingen sucht der Liebesgott den Dichter einzufangen.

Fra le chiome dell'or nascose il laccio,
Al qual mi strinse Amore. C. 14/4.

Einen sicheren Platz hat dieser sich ausgesucht, von wo aus er seine unaufhörlichen Angriffe unternimmt, in den Augen der Geliebten spielt er.

I'vidi Amor, ch' e' begli occhi volgea
Soave sì. 112/9.
(Sid. 36/2; Wat. T. 22/9; Bar. 67/1; Lod. 13/5; Flet. 13/8; 39/1; Con. 6. D. 5/7; 7. D. 3/1; Per. 2/6; Dr. 2/11; Spen. 8/5; 16/6; Tof. 3. T. 29/6; Drum. p. 37/2.)

In den Augen der Verehrten macht er sein Nest, C. 18. 1/7.

Occhi leggiadri dov'Amor fa nido,

dort sitzt er im Schatten,

(Amor), e que' begli occhi,
Ove si siede all'ombra. C. 26. 2/9.

Im Lichte der schwarzen Augen belustigt sich Amor.

Soavemente tra 'l bel nero e 'l bianco
Volgete il lume in cui Amor si trastulla. C. 19. 4/6.

Hier zeigt er sich von Süßigkeit und Gnade regnend,

Tanta negli occhi bei for di misura
Par ch'Amor e dolcezza e grazia piova, 121/7,

aber auch Blitze schleudernd und den Dichter vernichtend.

E vede Amor, che sue imprese corregge,
Folgorar ne' turbati occhi pungenti. 115/7.

In ihren Augen schärft er seine Pfeile.

Del bel dolce soave bianco e nero
In che i suoi strali Amor dora ed affina. 118/7.

Gegensätzlich ist die Wirkung, die Amor durch die Augen auf ihn ausübt, er zügelt und spornt zugleich.

Oh bel viso, ov'Amor insieme pose
Gli sproni e'l fren. 128/9.

Nachdem der Angriff Amors gelungen ist, lebt und regiert er in den Gedanken des Liebenden und schlägt in dessen Herz seinen Thron auf, auf dessen Gesicht nimmt er seinen Platz und errichtet dort sein Feldzeichen.

Amor, che nel pensier mio vive e regna,
E 'l suo seggio maggior nel mio cor tene
Talor armato nella fronte vene;
Ivi si loca ed ivi pon sua insegna. 109/1.

Gerne nimmt Amor aber auch seinen Weg durch das Auge in das Herz des Liebenden.

Onde Amor paventoso fugge al core
Lassando ogni sua imprese, e piagne e trema. 109/9.

(Sid. 8/13; Wat. T. 6/12; Grif. 22/1; Lin. 4/1; 7/9; Tof. 3. T. 36/2.)

Ist Amor aber einmal in das Herz des Liebenden gelangt, dann läßt er diesen nicht wieder los, wie sehr sich dieser auch bemühen mag, zu entfliehen.

Ma pur sì aspre vie, nè sì selvagge,
Cercar non so, ch'Amor non venga sempre
Ragionando con meco ed io con lui. 28/12.

(Lod. 36/13.)

Folgende Stellen zeigen nun, in welcher Weise die Schüler über den Meister hinausgingen. Doch ist auch hierbei der Einfluß Petrarcas bemerkbar. Zeigt Petrarca den Wohnsitz Amors in den Augen der Geliebten, so führte der Gebrauch des Wortes „viso" für Augen und Gesicht leicht zu folgendem Bilde:

At length he perched himself on Stella's joyful face. (Sid. 8/8.)

In Petr. 109 nimmt Amor siegreich seinen Platz auf der Stirne des Liebenden ein, umgekehrt findet sich das Bild auch in einem englischen Sonett. Zeph. 17/10.

Thy brow, the bowling place of Cupid's eye,

oder noch übertriebener bei Lin. 31/1.

Fair ivory Brow, the board Love banquets on.

In den Grübchen der Geliebten schlägt Amor seinen Thron auf (Zeph. 28/3.), lieblich liegt er auf ihren Lippen (Flet. 19/2) oder fliegt wie eine Biene um ihre Rosenlippen (Lod. 13/1). Auch die Brust der Geliebten sucht Amor auf und schläft dort „within so sweet a nest" (Lod. 39/9.). Licia (Flet.) verjagt den ausgelassenen Knaben von dort,

„Pardon!" he said, „for why you seemed to me
My mother Venus in her pride to be." (Flet. 2.)

Aehnlich heißt es bei Drayton (4/5.)

In whose dear bosom, sweet delicious Love
Lays down his quiver, which he once did bear,
Since he that blessed Paradise did prove;
And leaves his mother's lap, to sport him there.

Petrarca vermeidet, in seinen Sonetten von der Göttin Venus zu sprechen oder gar Laura mit ihr zu vergleichen, bei seinen Schülern fehlen diese Anspielungen und Vergleiche aber nicht. Dabei treten Amor und seine Mutter Venus öfter zusammen auf. So spielen beide in den Haaren der Geliebten, (Em. 6.)

Within her haire Venus and Cupid sport them,
Sometime they twist it Amberlike in gold,

oder vereint schleudern sie aus den Augen der Schönen ihre Feuerbrände (Per. 14/11.). Da Amor die Verehrte nicht besiegen kann, sondern sich nach vergeblichem Bemühen in ihre Knechtschaft begeben muß und mit dem Haar von ihr gefesselt wird, ist Venus über den Knaben zornig. (Flet. 5/11.)

She, in disdain, her pretty son threw down;
And in his place, with love she chained me.

Bei Sid. 17. zerbricht Venus dem blinden Liebesgott den Bogen, weil er nicht auf Mars schießen will, weinend sitzt er da, traurig über den Verlust seines Bogens,

Till that grandame Nature pitying it,
Of Stella's brows, made him two better bows.

Die Göttin Venus zur Verherrlichung der Schönheit der Geliebten heranzuziehen, wird den Petrarkisten ganz geläufig.

I call thee Venus, Sweet!

ruft Fletcher aus (22/13; Stir. 52/12.). Er liebt diese Vergleiche, Licia ist noch schöner als Venus (11/5; 40.), und die Anmut der Geliebten läßt selbst die Göttin der Liebe weinen (Sid. 77/4.). Besonders die Schönheit des Gesichtes (Bar. 19/14; Per. 13/12.) und des Lächelns (Flet. 51/8.) ruft die Vorstellung an Venus wach. In der Brust der Verehrten wohnt sie. Tof. 1. T. 29/7. (her breast)

This Venus' bower, you rightly may compare
To whitest snow that e'er from heaven fell.

Barnes geht in der Gestaltung seiner Bilder am weitesten, wenn er den Atem als „smoke to Venus' shrine" bezeichnet (Bar. Mad. 13.) oder mit folgenden Stellen: (Bar. 78/9.)

Venus doth sit upon thy lips and chin. (cheeks)
Under, on both sides, those two precious hills,
Where Phoebe and Venus have a several fort. (71/6.)
And Psyche, Venus' rosy couch empaleth,
Placed in her cheeks, with lilies, where she lies. (26/3.)

Auch die Geschichte von Venus und Adonis wird an zwei Stellen zum Vergleich herangezogen (Grif. 3; Tof. 2. T. 36/8.).

Jupiter wird von Petrarca nicht um Ambrosia und Nektar beneidet, denn der Geist des Dichters hat edle Nahrung. (160/1.)

Pasco la mente d'un sì nobil cibo,
Ch'ambrosia e nèttar non invidio a Giove.

In Son. 115 vergleicht er sich mit einem Menschen, der von Jupiters Geschoß getroffen ist.

Onde, come colui che 'l colpo teme
Di Giove irato, si ritragge indietro.

Gegen den übermäßigen Gebrauch der mythologischen Bilder wendet sich schon Sidney, wenn er in Son. 6/5 sagt:

Some one his song, in Jove and Jove's strange tales attires.

Und doch folgt er der Mode der Zeit in Son. 70/1.

My Muse may well grudge at my heavenly joy,
If still I force her in sad rhymes to creep;
She oft hath drunk my tears, now hopes t'enjoy
Nectar of mirth, since I Jove's cup do keep.

Der Blick der Geliebten erinnert Barnes an den Blitz Jupiters, (16/9.)

. . . Parth.; whose fiery gleams
Like Jove's swift lightning raging, which rocks pierceth.

Zu den unausbleiblichen Uebertreibungen gehört folgende Stelle: (Lin. 3/9.)

Her ivory Front, though soft as purest silk,
Looks like the table of Olympic Jove!

Wenn Jupiter sich in Licia verliebt, so liegt der Ursprung dieser Bilder auch bei Petrarca, denn in Son. 26 spielt er auf die Geschichte von Jupiter und der Nymphe Calisto (Ovid, Met. 2.) an und zieht dadurch auch Juno in den Kreis seiner Sonette.

Già fiammeggiava l'amorosa stella
Per l'Oriente; e l'altera che Giunone
Suol far gelosa, nel Settentrione
Rotava i raggi suoi lucenti e bella.

Der unmittelbare Vergleich der Göttin Juno mit der Geliebten kommt bei den Petrarkisten öfter vor (Stir. 23.), für noch schöner halten sie diese. (Flet. 11/9.)

Juno, Jove's wife, unmeet to make compare;
I grant a goddess, but not half so mild.

Auch in ihrem heftigen Zorn übertrifft diese die Göttin, (Tof. 1. T. 13/1.)

Whilst angry Juno, from the scowling skies,
Thick swinging showers did downward send amain,
My Lady, mounting up in stateley wise,
From heaven more fast did fiery lightning rain.

Das beliebte Bild von den Rosen und Lilien schmückt Tofte durch mythologische Beifügungen noch weiter aus. (Tof. 2. T. 16.)

From milk of Juno, as the Poets feign,
The Lily had its whiteness, passing white
And from Adonis' blood, that lovely Swain,
The Rose his colour red, which doth delight. (Aehnl. Bar. 46/9.)

Endlich noch tritt Juno und Phöbus als Schiedsrichter auf zwischen der Geliebten und den Grazien. (Bar. 72/6.)

„This Nymph", quoth Juno, „all the Graces passeth".

Sehr nahe lag es für Petrarca und seine Anhänger, in der Sprödigkeit und Unempfänglichkeit der Schönen eine Eigenschaft der Göttin Diana zu sehen. Gerne versetzen sich die Petrarkisten dabei in die Rolle des Aktäon (Ovid, Met. 3.). Petr. 6. 10.

Non al suo amante più Diana piaque
Quando, per tal ventura, tutta ignuda
La vide in mezzo delle gelid'aque,
Ch'a me la Pastorella alpestra e cruda.

Ganz in demselben Schäferton singt Smith (9.).

Unto a Fountain, where fair Diana chaste
The proud Acteon turned to a hart,
I drove my flock that water sweet to taste;
There did I see the Nymph whom I admire.

(Aehnl. Wat. T. 49.) Ein unmittelbarer Vergleich mit Diana findet sich bei Sid. 97/9; Dan. D. 5/4; Flet. 30/7; Stir 78/10. Die Tugend der Geliebten ist ein Geschenk der Diana (Tof. 1. T. 28/5), die mit ihren Pfeilen nicht solche Wunden schlägt, wie die Beschenkte mit ihrem Kuß. (Bar. 78/14.) Zuweilen wird auch die Geschichte von der Mondgöttin und Endymion erwähnt. (Lod. 17/9; Wat. T. 55/1; Stir. 29.)

Die Vorliebe, den Namen Laura in Wortspiele hineinzuziehen, führte Petrarca dazu, bei den Worten Laura — lauro sich an den Schützer des Lorbeerbaumes zu wenden, die heiligen Zweige zu beschützen. (Son. 27.)

Apollo, s'ancor vive il bel desío
Difendi or l'onorata e sacra fronde,
Ove tu prima, e poi fu' invescat' io.

Vielleicht zürnt Apollo sogar, wenn er den Dichter den Lorbeer besingen hört. (Son. 5/12.)

Se non che forse Apollo si disdegna
Ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami
Lingua mortal presuntuosa vegna.

In Son. 35 benutzt Petrarca die Geschichte von Apollo und Daphne, neun Tage schon schaut der Sohn der Latona nach ihr aus, die verschwunden ist und ihm nicht wieder zu Gesicht kommt, deren Schönheit der Dichter aber in tausend Blättern festhalten will. Bei dem Bestreben der Petrarkisten, Abwechslung in die Sprache zu bringen, lag es nahe, bei dem häufigen Gebrauch des Wortes „Sonne" dafür „Phoebus light", „Phoebus eyes" oder auch einfach

„Apollo" einzusetzen. Durch den Vergleich des Auges mit der Sonne kam es denn dazu, Phöbus Apollo mit der Geliebten in Verbindung zu bringen. Die Sonnen (Augen) dieser leuchten noch, wenn Phöbus Augen schon dahingegangen sind (Lin. 31/3.). Ihr Lächeln vergleicht Barnes mit dem Sonnenlichte, das durch die Wolken fällt (26/5.),

> And when she smiles, from her sweet looks and cheerful
> Like Phoebus, when through sudden clouds he starteth.

Apollo legte seinen Glanz in ihre Augen (Flet. 51/5.) und formte mit seinen Strahlen deren Schönheit (Lod. 33/5.), dadurch wird das verehrte Angesicht

> . . . . more bright.
> Than glistering Phoebus, when the fields are fired. Stir. 2/3.

Ihre Stimme gleicht der Apollos, und mit seinen Strahlen schmückt er ihr Haupt.

> Her voyce is as Apollo's, and her head
> Is euer garnish'd with his golden beames. Stir. 74/5.

Sie gleicht ihm ganz in seiner stolzen Pracht:

> (I) saw my Licia shine
> Fairer than Phoebus in his brightest pride. Flet. 15/1.

Alle diese Vergleiche fehlen bei Petrarca. Auf die Geschichte von Apollo und Daphne spielt Smith an (7/11.):

> My Song cannot with Phoebus tunes agree;
> Yet Chloris doth his Daphne far surpass.

Das sanfte Erröten der Geliebten rief in den Petrarkisten den Gedanken an die herrliche, gelockte, rosenarmige und rosenfingrige Göttin Aurora wach. In wunderschöner poetischer Form hatte hier der Meister das Vorbild gegeben. Wenn er nach dem Tode Lauras Aurora niederschweben sieht, mit goldigem Haar, von Rosen ihre Stirn umfangen, greift ihn die Liebe an, es bleichen ihm die Wangen, und seufzend spricht er: Das ist Laura eben.

> Quand' io veggio dal ciel scender l'Aurora
> Con la fronte di rose e co' crin d'oro,
> Amor m'assale; ond' io mi discoloro,
> E dico sospirando: Ivi è Laura ora. (250/1.)

An poetischer Schönheit kommt Sidney ihm am nächsten (Son. 76/5.).

> She comes with light and warmth! which like Aurora prove
> Of gentle force, so that mine eyes dare gladly play
> With such a rosy morn.

Barnes nennt die Geliebte (Son. 95/4) „Aurora's harbinger" mit Anspielung auf Venus, den Morgenstern, und Tofte (1. T. 37/6.) „bright Aurora's star." Häufiger ruft das schamhafte Erröten den Vergleich hervor (Dan. A. 11/7; Grif. 39/7.), das noch die rosenfarbige Aurora übertrifft. (Bar. 26/8.)

> Aurora yellow looks, when my Love blushes.

Mit diesen Uebertreibungen geht dann aber auch die Schönheit der Poesie verloren, dafür ein Beispiel: (Bar. 85/1.)

From Eeast's bed rosy, whence Aurora riseth
Be thy cheeks figured.

Diese einfachen Vergleiche genügten den Petrarkisten aber nicht. Schon Petrarca gab den Anstoß dazu, in den Sonetten eine größere Anzahl von Göttern auftreten zu lassen. So trauert in Son. 33 der ganze Himmel, weil Laura fortgegangen ist. Doch zeigt Petrarca nur die Wirkung dieses Scheidens auf die Götter, während seine Schüler weitergehen und die Geliebte beschenkt werden lassen. Von größtem Einfluß war dabei wohl Ronsard, der in dem Sonett (p. 17/1.)

Quand en naissant la Dame que i'adore,

diese mit Pandora vergleicht, die von allen Göttern reich beschenkt wird. Eine Uebersetzung davon gab Lodge (Son. 33.). In ganz ähnlicher Weise besingt Smith Chloris (Son. 45.), auch sie wird bei der Geburt von den Göttern beschenkt. Das gleiche Thema findet sich noch bei Flet. 11; 51; Grif. 54; Em. 5; Stir. 52; Bar. Mad. 9; 19; 78; Dan. A. 11. Ohne ähnliche Bildungen unter den englischen Sonetten ist Son. 29 von Barnes:

Bless still the myrrt tree, Venus! for thy meed!
For to the weeping myrrt, my Tears be due.
Contentious winds, which did from Titan breed
The shaking Aspine tree belongs to you: etc.

Außer diesen häufiger vorkommenden Bildern gebraucht Petrarca noch manche kleinere Züge aus der antiken Mythologie. Das unwillige und ablehnende Verhalten und der zornige Blick Lauras erinnert ihn an das Medusenhaupt (ähnl. schon bei Dante, Inf. 9/52.), 146/5:

Ovunqu' ella, sdegnando, gli occhi gira,
Che di luce privar mia vita spera,
Le mostro i miei, pien' d' umiltà sie vera,
Ch'a forza ogni suo sdegno indietro tira.
Se ciò non fosse, andrei non altramente,
A veder lei, che 'l volto di Medusa,
Che facea marmo diventar la gente.

Watson ist von der Schönheit der Geliebten betroffen, als habe er das schreckliche Medusenhaupt gesehen (Wat. T. 21/10; Bar. 67/3.). Andere können sich die Hartherzigkeit und Unempfänglichkeit der Angebeteten nicht anders erklären, als indem sie annehmen, die Geliebte selbst habe das Haupt der Meduse geschaut (Dan. A. 5/14; Bar. 68.). Die letzte Stelle ist besonders kennzeichnend, weil hier der Vergleich mit der Meduse in einem ganzen Sonette durchgeführt wird; zum Schlusse heißt es dort:

No pity's grace in thee!
Which makes me deem, thou did'st Medusa see!
And should thyself, a moving marble be.

Laura wird von ihrem Sänger ermahnt, sich vom Spiegel ihm zum Leide nicht zu Stolz und eitlem Ruhm erziehen zu lassen, an das Schicksal des Narcissus möge sie denken.

Non devea specchio farvi per mio danno,
A voi stessa piacendo, aspra e superba.
Certo, se vi rimembra di Narcisso,
Questo e quel corso ad un termino vanno;
Benchè di sì bel fior sia indegna l'erba. (37/10.)

Etwas verändert gibt Daniel diesen Gedanken wieder: (A. 5/9.)

Then leave your glass, and gaze yourself on me
That mirror shows the power of your face:
To admire your form too much may danger be,
Narcissus changed to flower in such case.

Andererseits wünscht der Dichter, Narcissus zu sein, wenn die Geliebte die Quelle ist, in der er sich spiegeln kann (Lod. 34/9; ähnl. bei Bernart de Ventadorn, Appel, Chrest. 17/3.). Constable führt den Vergleich mit Narcissus in einem ganzen Sonette durch (5. D. 5.), und Drummond ruft aus (p. 23. 2/13.):

To see thee had Narcissus had the grace,
He sure had died with wond'ring on thy face.

Auf dem geliebten Angesicht sieht der Petrarkist die Grazien sich lagern (Bar. 57/8.), oder nymphengleich und lieblich auf den Augenlidern sitzen (Dr. 4/1.). In vollkommener Schönheit erscheint die Verehrte einer Pandora gleich (Spen. 24/8.)

I think that I a new Pandora see.

Ihr kaltes Herz und ihr zorniger Blick bewirkt bei Smith den Ausruf: (10/1.)

Am I a Gorgon? that she doth me fly.

Der Reichtum der antiken Mythologie gab den Nachahmern Petrarcas Gelegenheit, noch andere Bilder ähnlicher Art zu gebrauchen, nachdem der Meister den Weg gewiesen. Einige dieser Vergleiche mögen hier angeführt werden. Gern versetzt sich der Dichter in die Rolle des Prometheus, (Bar. 61/1.)

To None but to Prometheus, me compare!
From sacred heaven, he stole that holy fire.
I from thine eyes stole fire.

(Aehnlich Con. 5. D. 10.) Drayton dreht das Bild um, indem er die Geliebte mit Prometheus vergleicht, denn sie stahl Tugend, Ehre, Geist und Schönheit vom Himmel (Dr. 14.):

Yet old Prometheus punished for his rape!
Thus poor thieves suffer, when the greater 'scape.

Tofte wünscht sich die hundert Augen des Argus (3. T. 38.), um sie überall zu sehen, oder die Wandelbarkeit des Proteus, um als kleiner Hund oder Wurm in ihrer Nähe sein zu können (Tof. 2. T. 25.). Das Gold ihres kostbaren Haares erklärt Drummond (p. 42. 2/1.) durch die Berührung des Midas entstanden.

Manche Bilder ließen sich noch anführen, die aber nichts Neues bringen würden. Es ist ersichtlich, daß die Schüler auch in dem Gebrauche der mythologischen Bilder sich eng an ihren Meister anschließen.

3. Bilder aus Sage und Geschichte.

Neben der Mythologie zieht Petrarca sagenhafte und geschichtliche Persönlichkeiten zur Ausschmückung seiner Dichtung heran. Laura ist würdig, von den größten Sängern und Dichtern, von Orpheus, Homer und Virgil gefeiert zu werden (154/9.). Wenn Homer und Virgil einst die Sonne gesehen hätten, die er erschaut, so würden sie in vereinter Kraft das Höchste gewagt haben, um den Ruhm der Schönheit zu verbreiten. (153/1.)

Se Virgilio ed Omero avessin visto
Quel Sole, il qual vegg'io con gli occhi miei,
Tutte lor forze in dar fama a costei
Avrían posto, e l'un stil con l'altro misto.

Die Schönheit, die Petrarca vergönnt ist zu sehen, ist selbst Polyklet und andern Meistern verborgen geblieben, denn es war ein Werk von denen, die nur im Himmel gelingen können (57.). An diesem Bilde, das zu gestalten weder Praxitiles, Zeuxis noch Phidias vermögen, hängt er mit ganzer Seele. (100/9.)

E solo ad una immagine m'attegno,
Che fe'non Zeusi o Prassitèle o Fidia,
Ma miglior mastro e di più alto ingegno.

In seinen Seufzern und in seiner Pein denkt Petrarca an Pygmalion, der sich seines Bildes erfreuen durfte, (58/12.)

Pigmalïon, quanto lodar ti déi
Dell'immagine tua, se mille volte
N'avesti quel ch' i' sol una vorrei!

oder an Thiton (250/5.), dem Kunde gegeben ward, den teuren Schatz wieder zu empfangen. Doch er, der Dichter, kann die Verlorene nicht wiedererlangen, es sei denn nach seinem Tode im Jenseits.

Vor der Schönheit Lauras kann nicht das Herrlichste bestehen, was ferne Zeiten und fremde Länder hervorgebracht haben, weder die Schönheit einer Helena noch die Tugend der Lucretia. (222/5.)

Non si pareggi a lei qual più s'apprezza
In qualchetade, in qualche strani lidi:
Non chi recò con sua vaga bellezza
In Grecia affanni, in Troja ultimi stridi;
Non la bella Romana, che col ferro
Aprì 'l suo casto e disdegnoso petto;
Non Polissena, Issifile ed Argía.

Als er Laura wie eine Sonne im Kreise von zwölf Frauen in einem Schifflein durch die Fluten gleiten sieht, denkt er an den Zug der Argonauten, doch glaubt er nicht, daß ein solches Boot Jason getragen, noch Paris, über den Troja trauert. (189/5.)

Simil non credo che Giason portasse
Al vello ond' oggi ogni uom vestir si vole;
Nè 'l Pastor, di che ancor Troja si dole:
De' qua' duo tal romor al mondo fasse.

Weniger Anlaß bietet die Geschichte zu Vergleichen. An den Ausspruch Solons denkt Petrarca, wenn er inne wird, daß Amor ihn zunächst zu froher Hoffnung führt, um ihm dann durch Enttäuschung das Leben noch mehr zu verleiden. Er erinnert sich, daß er gelesen:

Che 'nnanzi al di dell'ultima partita
Uom beato chiamar non si convene. (43/13.)

(Ovid, 3/137.) Alexanders Klage am Grabe des Achilles wiederholt er, da er nicht die Kraft in sich fühlt, jene „pura e candida colomba" zu verherrlichen, wie es ihr gebührt (154.). In Son. 88 vergleicht sich Petrarca mit Cäsar und Hannibal, die sich beide äußerlich anders zeigen, als sie denken; ebenso lacht und singt der Dichter, um sein angstvolles Jammern zu verbergen. (Wyat, 1.)

Von den englischen Dichtern beruft sich nur Lodge auf Homer, auf Virgil niemand.

Homer hath vowed, and, I with him do vow this,
He will and shall revive, if you allow this. Lod. 40/13.

Oefter wird Orpheus in den Sonetten herangezogen. Mit ihm vergleicht sich Drayton (45/11), denn wie Orpheus ist er fähig, durch seinen Gesang Bäume und Steine zu rühren, nur die Geliebte ist unempfänglich trotz allen Bemühens. Bei Spenser reicht die Kunst des Orpheus nicht aus, um den Kampf in der Seele des Liebenden zu beschwichtigen (44).

When those renowned noble Peers of Greece
. . . did jar,
Then Orpheus with his harp their strife did bar.
But this continual, cruel, civil war,
The which my self against my self do make;
No skill can stint.

Wie bei der Beschreibung der Schönheit der Geliebten, die Götter bei der Geburt hinzutreten, um sie mit hohen Gaben zu beschenken, so glaubt der Dichter, die milde, bezaubernde Stimme gebührend hervorzuheben, wenn er sagt:

Thy sweet enchanting voice did Orpheus raise,
Who with his harp
Celestial concord to the voice did lend. Bar. 52/3.

Aber trau nicht ihrer Stimme, mahnt Drummond:

Whose sounds more strange effects do show
Than of the Thracian Harper have been told. (p. 27. 1/7.)

Von den großen griechischen Meistern Praxitiles, Polyklet und Phidias wird nur der letzte von Drummond (p. 13.) herangezogen.

Her neck seem'd fram'd by curious Phidias' master,
Most smooth, most white, a piece of alabaster.

Näher lag es schon für die Petrarkisten, sich in die Rolle des Pygmalion zu versetzen.

O blessed he that joys his stone and art!
Unhappy I! to love a stony heart. Dan. A. 7/13.

(Aehnlich Grif. 25/1.) Die Vorstellung der Qualen, die jener erdulden mußte, trösten den Liebenden in seiner Seelennot, haben doch auch die Götter der Liebe wegen gelitten. (Gr. 54/1.)

If poor Pygmalion was for beauty mad:
If gods and men have all for beauty strayed:
I am not then ashamed to be included
'Mongst those that love, and be with love deluded.

Erklärlich ist, daß unter den Frauengestalten des Altertums besonders Helena zu Vergleichen herausforderte, denn (Sh. 53/7.)

On Helen's cheek all art of beauty set.

Verzweifelt ruft Sidney aus: (33/5.)

Heart rent thyself!
No lovely Paris made thy Helen his.

Tofte findet aber zwischen Helena, „the Flower of Greece, Dan Paris's costly joy" (2. T. 3.), und seiner Laura einen Unterschied,

Thou, Laura, are unlike unto her far
In this our Age, a much more blessed star.
For she brought Wars, Strife, Death and Cruelty
Where thou, alone, bring'st Peace and Pleasure still.

Percy lehnt es ab, Coelia mit Helena zu vergleichen (11.)

Nor Teuce, nor Alcest, nor fair Helena;
Thou shalt be named my dear Polyxena.

Auch auf den Argonautenzug, auf das goldene Vlies findet sich in den englischen Sonetten eine Anspielung. (Sm. 35/9.)

Which unto me of value will be more
Than was that rich and wealthy Golden Fleece
Which Jason stout, from Colchos island bore,
With wind in sails, unto the shore of Greece,
More rich, more rare, more worth, her love I prize;
Than all the wealth which under heaven lies.

Die Bilder aus der Sage und Geschichte eigneten sich ihrer Natur nach weniger zur Verwendung in der Sonettdichtung als die Stoffe aus der Mythologie. Manche dieser Vergleiche sind sehr gesucht und ohne jeden poetischen Wert, so versetzt sich Constable in die Rolle des heiligen Franziskus (2. D. 9.) und vergleicht die Verehrte mit Mohammed. (4. D. 4.)

Fools be they, that inveigh'gainst Mahomet;
Who's but a moral of love's monarchy.
By a dull adamant, as straw by jet,
He in an iron chest was drawn on high.
In midst of Mecca's temple roof, some say,
He now hangs, without touch or stay at all.
That Mahomet is She, to whom I pray;
May ne'er man pray so ineffectual!

4. Bilder aus der Astronomie und Astrologie.

Petrarcas Sonett 33 (Quando dal proprio sito si rimove) ist ein gutes Beispiel, um den Uebergang von mythologischen zu astronomischen und astrologischen Bildern zu zeigen. Dort heißt es: Wenn seinem Heimatland der Baum entrückt ist, den schon Phöbus in Menschengestalt liebte, dann seufzt und schwitzt Vulkan beim Werk, die Pfeile Jupiters zu schärfen. Dieser läßt es jetzt donnern, schneien und regnen, ohne Cäsar mehr als Janus zu ehren. Die Erde klagt und „Sol" steht von ferne, weil er seine teure Freundin anderswo sieht. Dann fassen Saturn und Mars, die grausamen Gestirne, wieder Mut, und der bewaffnete Orion zerbricht den Schiffern Steuer und Taue. Aeol, verwirrt, läßt Neptun, Juno und uns empfinden, daß sich das schöne Angesicht, von den Engeln erwartet, abgewendet hat." In diesem Sonett herrscht eine eigenartige Vermengung von Mythologie, Geschichte und Christentum, von Astronomie und Astrologie. In bunter Folge wechseln die Bilder, anfangs bewegt sich der Dichter ganz in der Mythologie, er geht von der Geschichte von Phöbus und Daphne aus, erzählt von Jupiter und Vulkan, dann setzt er für die Zeitbestimmung Juli und Januar Cäsar und Janus ein und nimmt darauf die Geschichte von Phöbus und Daphne wieder auf. Von der neunten Zeile ab bewegt sich der Dichter in Bildern aus der Astronomie und Astrologie, kommt mit Zeile zwölf wieder in die Mythologie und klingt mit christlichen Tönen aus.

Wie verwendet nun Petrarca Astronomie und Astrologie in seinen Versen?

Er weiß, daß die hohe Seele, die so früh von hinnen eilt, zu einem anderen Leben gerufen wird. (24/5.)

S'ella riman fra 'l terzo lume e Marte,
Fia la vista del Sole scolorita,
Poich' a mirar sua bellezza infinita
L'anime degna intorno a lei fien sparte.

Um Abwechslung in die Sprache zu bringen, liebt es Petrarca, Zeitbestimmungen zu umschreiben. So sagt er, wenn er vom Frühling spricht: (Son. 9/1.)

Quando 'l pianeta che distingue l'ore,
Ad albergar col Tauro si ritorna,

Cade virtù dall'infiammate corna,
Che veste il mondo di novel colore.

Wenn er vom Abend redet, so umschreibt er in C. 9. 1 in folgender Weise:

Nella stagion che 'l ciel rapido inchina
Verso Occidente e che'l di nostro vola
A gente che di là forse l'aspetta.

Einfache astrologische Andeutungen finden sich in Son. 4/4, in dem Jupiter milder genannt wird als Mars. Mars und Saturn bezeichnet er in Son. 32/9 als grausame Gestirne. Unter dem wohltuenden oder bösen Einfluß der Himmelskörper steht auch das Geschick des Menschen. In seiner Trostlosigkeit und Verzweiflung glaubt er, daß die Stellung der Gestirne bei seiner Geburt die Ursache seines Unglückes ist. (Son. 141/1.)

Fera stella (se'l cielo ha forza in noi
Quant'alcun crede) fu, sotto ch' io nacqui;
Oh stelle congiurate a 'mpoverirme! (285/2.)

Petrarca fühlt sich entzündet von den unbarmherzigen Strahlen aus dem dritten Himmel, dem Gestirn der Venus (C. 32. 1/1.). Er klagt, schon 20 Jahre unter dessen Einfluß zu stehen, so daß nur Tränen, Seufzer und Schmerzen sein Lohn sind (Son. 177/12.). Am Abend betrachtet er die grausamen Gestirne, die ihn aus empfindsamer Erde geformt haben (C. 3. 3/3.). In diesem Zwiespalt der Seele kann er keinen Haß gegen die Geliebte fassen, noch diese bewegen, ihm Mitleid zu erzeigen, denn jenes will er, und dieses kann er nicht.

Tal fu mia stella, e tal mia cruda sorte. (181/11.)

Andern ist Freude gegeben, ihm aber nicht, keine Stunde der Ruhe ist ihm vergönnt, weder durch den Willen der Sterne noch des Himmels (C. 9. 2/13.).

Nun bringt Petrarca die Geliebte, die ihn so verzweifelt macht, in Verbindung mit dem Einfluß der Gestirne, denn nicht diese sind es, die ihm Weh bereiten und ihm die Ruhe nehmen, sondern ihr süßes Antlitz und ihr milder, schöner Blick. (C. 17. 4; ähnl. 222/1.)

Che parlo? o dove sono?
Già, s'i'trascorro il ciel di cerchio in cerchio,
Nessun pianeta a pianger mi condanna.
Se mortal velo il mio veder appanna,
Che colpa è de le stelle,
O de le cose belle?
Meco si sta chi di e notte m'affanna,
Poi che del suo piacer mi fe gir grave
„La dolce vista, e 'l bel guardo soave."

Auch das Leben der Geliebten steht unter dem Einfluß der Gestirne, natürlich sind es gute Sterne, die ihr Schicksal bestimmen.

In nobil sangue vita umile e queta,
Ed in alto intelletto un puro core;
Frutto senile in sul giovenil fiore,
E 'n aspetto pensoso anima lieta,
Raccolto ha 'n questa Donna il suo pianeta. (179/1.)

Bei Lauras Geburt standen die Sterne, die Glück bewirken, an hohen und auserwählten Punkten, der eine dem andern in Liebe zugewandt. (C. 44. 5.)

Venere e 'l Padre con benigni aspetti
Tenean le parti signorili e belle;
E le luci empie e felle
Quasi in tutto del ciel eran disperse.

Dieselbe Art und Weise im Gebrauche der astronomischen und astrologischen Bilder spiegelt sich auch bei den englischen Petrarkisten wieder. Um den Sommer zu bezeichnen, sagt Sidney: (Son. 22/1.)

In highest way of heaven, the sun did ride,
Progressing then from fair Twins' golden place.
Having no scarf of clouds before his face.

In Zephiria heißt es: (Son. 9/1.)

When as the Golden Waggoner had frayed
Black Winter's outrage, with his brighter shine;
And that in Mansion of the Twins he styed
His team; then'gan my heart to twine with thine!

Doch bleibt es nicht dabei, Zeitbestimmungen auf diese Weise zu beschreiben (auch schon bei Chaucer, Prol. Cant. T. 8.), sondern der Petrarkist spricht gern von dem Einfluß der Sterne auf das menschliche Schicksal, wie es der Meister getan hatte. Sidney bringt das klar zum Ausdruck in Son. 26:

Though dusty wits dare scorn astrology,
And fools can think those lamps of purest light.
For me, I . . .
. . . know those bodies high reign on the low.

Auf die Astronomen, die den Himmel in acht Häuser einteilen, nimmt Constable Bezug (6. D. 4.), um zur Deutung des Wesens der Geliebten zu kommen, auch Spenser (Son. 60.) bezieht sich auf diejenigen,

that in the course of heavenly spheres are skilled.

Zweifelnd ruft Smith aus (Son. 28.):

What cruel star, or fate, had dominion
When I was born? that thus my love is crossed
Or from what planet had I derivation?
That thus my life in seas of woe is crossed.

Tofte (1. T. 19.) findet darauf eine bestimmte Antwort: (ähnl. Stir. 8/8.)

But when as I was born, the sign I guess
In Cancer was; a show of my distress.
This is the cause, within my boiling breast
Doth burn a hot and unextinguished fire.

Aehnlich wie Petrarca (C. 17. 4.) den Einfluß der Gestirne auf das menschliche Geschick verleugnet und sein Weh und seine Ruhelosigkeit dem Antlitz und dem Blicke der Geliebten zuschreibt, verfährt auch Shakespeare:

Not from the stars do I my judgement pluck,
And yet methinks I have astronomy,
But not to tell of good or evil luck,
But from thine eyes my knowledge I derive.

Kometen verkündigen wohl den unglücklichen Fall und plötzlichen Tod mancher Menschen, doch Tofte sieht in dem Gesicht der Geliebten sein Geschick verzeichnet. (Tof. 2. T. 27.)

The Blazing Star foretells the hapless fall,
And sudden death of others, soon to come,
To me a Face, brighter than Comets all,
Doth, with her looks, my fortune hard forerun.
And with her shooting darts, from glancing eye
Presageth that, ere long, I needs must die.

Daß seine Tränen die Verehrte entzücken, führt ihn zu dem Schluß: (Tof. 1. T. 19.)

Lady, the sun was in Aquarius
When thou wert born; which is the reason why
The water of my plaints delight thee thus.

Stirling findet, daß in Aurora jeder der Planeten regiert. (Son. 74.). Barnes geht am weitesten in dem Gebrauche dieser Bilder zur Ausschmückung seiner Sonette; er folgt mit zwölf Sonetten der Sonne durch die Bilder des Tierkreises (Son. 32—43.) und gibt ihnen eine Deutung auf seine Liebe.

b. Die äussere Form.

1. Die Antithesen.

Mit der bilderreichen Sprache allein begnügte sich Petrarca aber nicht, sein bis aufs höchste getriebenes Gefühl für die schöne Form, ließ ihn diese Bilder auch in der passenden Weise anordnen. Aus diesem Bemühen heraus erklärt sich der häufige Gebrauch von Antithesen und Parallelen.

Beide Erscheinungen könnte man in grammatischer Hinsicht betrachten, je nachdem ob Antithesen oder Parallelen bestehen zwischen einzelnen Sätzen oder einzelnen Satzteilen. Doch weit vorteilhafter wird es sein, wenn man sich klar macht: Wozu gebraucht der Petrarkist Antithesen und Parallelen? Welchen Zweck verfolgt er damit? Was bringt er mit diesen Mitteln zum Ausdruck?

Wie schon in Abschnitt 2 A gezeigt wurde, ist die ganze Sonettdichtung antithetisch aufgebaut, von den beiden großen Gegensätzen, der Dichter und die Geliebte, bis hinab zu den kleinsten Seelenregungen. Der pessimistischen Stimmung Petrarcas war das Spielen mit Antithesen ein willkommenes Mittel, seiner Dichtung Abwechslung und Spannung zu verleihen. Die Melancholie Petrarcas tritt hier am klarsten zu Tage. De Sanctis sagt von ihr: (242.) „La malinconia del Petrarca è la coscienza della sua interna dissonanza e della sua impotenza a conciliarla: malinconia insanabile, perchè il male non è nell' intelletto, e nella volontà, non certo ribelle ma debole e contraddittoria."

Diesen Widerspruch in sich selbst, dies Schwanken zwischen zwei Extremen, zwischen Freude und Leid, das Verhältnis zwischen ihm und Laura, ihr ablehnendes Verhalten, das ihn mit Verachtung straft, und das er doch unmöglich in Einklang zu bringen vermag mit ihrer Engelschönheit und Tugend, alles das sucht er in Antithesen zum Ausdruck zu bringen.

Ratlos ist sein Geist, er weiß nicht, ob ihm Friede und Ruhe oder ewiger Krieg beschieden ist. (Son. 117.)

Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?
Avrem mai tregua? od avrem guerra eterna?

Wenn auch nach außen kalt wie „candida neve", so ist er doch innerlich „pur foco". (C. 7. 6/1.) Seine Kraft, die hinfällig und schwankend geworden ist, kann nicht mehr den Wechsel von Leid und Freude ertragen (119/8.).

Non può più la virtù fragile e stanca
Tante varïetati omai soffrire;
Chè'n un punto arde, agghiaccia, arrossa e 'mbianca.

Zwischen Glut und Frost bewegt sich sein Zustand, (97/4.)

Sento nel mezzo delle fiamme un gelo,

im Sommer zittert und im Winter glüht er,

E tremo a mezza state, ardendo il verno. (102.)

Von seinem Tode nährt er sich und lebt in Flammen, (C. 35. 4/1.)

Di mia morte mi pasco, e vivo in fiamme.

Obwohl sein Zustand erschrecklich ist, so ruft doch der Gedanke an die frühere Freiheit bei dem Dichter nicht den Wunsch wach, der Ketten und Fesseln ledig zu sein.

Oimè! il giogo e le catene e i ceppi
Eran più dolci che l'andare sciolto. (68/10.)

Gerade diesen Seelenzustand, den er als „dolce male" (149/10.) oder als „dolce veneno" (119/8.) bezeichnet, preist er als sein Glück,

e 'n foco, e 'n gielo,
Tremando, ardendo, assai felice fui. 293/10.

Amor hat ihn in diese Verwirrung versetzt und bewirkt, daß dem Liebenden Bitteres süß erscheint und Klagen Freude schaffen.

Ond' Amor di sua man m'avvinse in modo,
Che l'amar mi fe' dolce, ce 'l pianger gioco. (142/3.)

Die Liebe spornt und zügelt ihn zu gleicher Zeit, beruhigt und erschreckt ihn, läßt ihn erglühen und erstarren, ist ihm angenehm und abstoßend, ruft ihn zu sich und verjagt ihn und hält ihn bald in Hoffnung, bald in Pein.

Amor mi sprona in un tempo ed affrena
Assecura e spaventa, arde ed agghiaccia,
Gradisce e sdegna, a sè mi chiama e scaccia,
Or mi tene in speranza ed or in pena. 145/1.

Die Liebe entflammt sein Herz und hält es zugleich in eisiger Furcht, und sein Geist zweifelt, ob die Hoffnung oder die Furcht, die Flamme oder der Frost in seinem Innern größer sind.

Amor, che 'ncende 'l cor d'ardente zelo,
Di gelata paura il tien costretto;
E qual sia più, fa dubbio all'intelletto,
La speranza o 'l timor, la fiamma o 'l gielo.
Trem' al più caldo, ard' al più freddo cielo,
Sempre pien di desire e di sospetto. (149/1.)

Wenn er auch schwer zu leiden hat, als Zielscheibe für Amors Pfeile dient, wenn er auch dahinschwindet wie Schnee vor der Sonne, wie Wachs im Feuer oder Nebel vor dem Wind, und wenn er schon vom Flehen um Mitleid heiser ist, so rührt das alles die Geliebte nicht.

Amor m'ha posto come segno a strale,
Com' al Sol neve, come cera al foco,
E come nebbia al vento; e son già roco
Donna, mercè chiamando: e voi non cale. (103/1.)

Sie steht zu ihm in scharfem Gegensatz, denn sie klagt über sein Glück und lacht über seine Klage.

Del mio ben pianga, e del mio pianger rida.

Sie tötet und belebt ihn zugleich, läßt ihn erstarren und erglühen, (C. 22. 6/14.)

Chi mi fa morto e vivo,
Chi 'n un punto m'gghiaccia e mi riscalda.

Dieser wechselvolle Einfluß der Geliebten, bald anziehend, bald abstoßend, treibt den Dichter immer wieder zu ihr, obwohl er sie fliehen sollte (136/4.). Sie ist ihm immer wieder der Quell, aus dem er sich nährt, der ihm Süßigkeit und Herbe gibt, (131/9.)

Così sol d'una chiara fonte viva
Move 'l dolce e l'amaro, ond' io mi pasco,
Una man sola mi risana e punge.

Sie erscheint ihm als die „dolce ed acerba mia nemica" (C. 4. 4/9.), deren Verachtung für ihn aber doch etwas Süßes hat.

E gli atti suoi soavemente alteri
E i dolci sdegni alteramente umili. C. 8. 7/4.

Oder:

Dolce durezze e placide repulse,
Leggiadri sdegni. 314/1.

Während der Dichter mitten im Winter erglüht, erstarrt das Herz Lauras im Sommer.

Ch'un foco di pieta fessi sentire
Al duro cor, ch'a mezza state gela. 181/3.

Ihre Wangen nennt er „calda neve" (124/9.), und ihre Augen vermöchten den gefrorenen Rhein in Flammen zu versetzen,

Chè poría questa il Ren, qualor più agghiaccia,
Arder con gli occhi. (138/5.)

und Frost im Sommer und Hitze im Winter hervorzurufen. (117/5.)

Che pro, se con quegli occhi ella ne face
Di state un ghiaccio, un foco quando verna.

Solche Unmöglichkeiten liebt Petrarca in seinen Versen zu vereinigen, seine Verse vermögen eben alles, sie können auch das Eis mit jungen Blüten schmücken.

Null'all mondo è, che non possano i versi;
E gli aspidi incantar sanno in lor note,
Non che 'l gielo adornar di novi fiori. (C. 38. 5/4.)

Nie wird sein Herz Ruhe haben, noch seine Augen trocken sein, eher friert das Feuer oder brennt der Schnee. (C. 7. 2/3.)

Quand' avrò queto il cor, asciutti gli occhi
Vedrem ghiacciar il foco, arder la neve.

oder (Son. 44/5.)

Lasso! le nevi fien tepide e nigre,
E 'l mar senz'onda, e per l'alpe .ogni pesce;
E cor cherassi 'l Sol là oltre, ond' esce
D'un medesimo fonte Eufrate e Tigre;
Prima ch' i' trovi in ciò pace nè tregua.

Eher wird ein Bild aus Diamant mit der Zeit weniger werden, als die Erinnerung an die Geliebte aus seinem Herzen schwinden.

Prima poría per tempo venir meno
Un'immagine salda di diamante,
Che l'atto dolce non mi stia davante,
Del qual ho la memoria e 'l cor sì pieno. (85/5.)

Die Vorliebe Petrarcas im Gebrauch der Antithesen ging so weit, sie durch große Teile oder durch ein ganzes Sonett hindurzuführen. Solche Häufungen von Antithesen haben bei seinen Schülern viel Nachahmung gefunden. Zu diesen Sonetten zählen die bekanntesten Petrarcas. Es seien hier angeführt:

Son. 102/1—8.

S'Amor non è, che dunque è quel ch'i'sento? etc.

Son. 104.

Pace non trovo, e non ho da far guerra. etc.

Son. 95/5.

L'amar m'è dolce, ed util mio danno. etc.

Son. 113.

Ponmi ove'l Sol occide i fiori e l'erba,
O dove vince lui 'l ghiaccio e la neve. etc.

Son. 89/5.

Qui tutte umile e qui la vide altera:
Or aspra, or piana, or dispiatata, or pia. etc.

Mit dem Meister teilen die Schüler die Vorliebe zum Gebrauch der Antithesen, denn sie erschienen ebenso einfach wie anziehend, weil dieses Verfahren vom Dichter keine große Begabung erforderte, hatte er doch nur eine körperliche oder geistige Eigenschaft herauszugreifen und dieser das Gegenteil gegenüberzustellen. Wenn auch die einzelnen Dichter dabei andere Bilder verwenden oder eine größere oder geringere Zahl von ihnen aneinanderreihen wie Petrarca, so ist doch sein Einfluß hier unverkennbar. Gerade diese Anthithesen sind für Petrarca typisch und von seinen Anhängern mit Eifer gepflegt worden. Die pessimistische, unglücklich — glückliche Stimmung suchen auch die englischen Petrarkisten in ihren Sonetten zum Ausdruck zu bringen. So wendet sich Griffin an seine „Happy unhappy thoughts!" (Son. 34/5.), oder er spricht von seinem Zustand als „unhappy happiness" (50.). Percy ruft aus: (2/1.)

O happy hour, and yet unhappy hour!

Aehnlich Stirling (6/11.):

My fancies straight againe imbroyle my state
And in a moment make me glad and sad.

Durch die Liebe und Sehnsucht ist die Natur des Dichters verändert, (Tof. 1. T. 34/1.)

Changed is my nature in me; where before
I like was to a chilly freezing ice;
I now a flame am, burning inward sore.

Oder Lod. 18/5:

So fire and frost, that hold my heart in seizure
Thus two united deaths keep me from dying;
I burn in ice, and quake amidst the fire.

Obgleich die Qualen schrecklich sind, möchte er doch nicht von ihnen befreit werden, er liebt sogar seinen Kummer. (Sid. 19/2.)

That see my wrack, and yet embrace the same.

Oder Fletcher 31/2:

I black the night, wherein I sleepless toss,
I love my griefs, yet wish them at an end.

Aehnlich Spen. 42/1:

The love which me so cruelly tormenteth,
So pleasing is in my extremest pain,

oder Spen. 47/13:

O mighty charm! which makes men love their bane,
And think they die with pleasure, live with pain.

Zwischen Hoffnung und Furcht, zwischen Hoffnung und Verzweiflung schwankt der Sänger. Diese Antithese von „Hope — Fear" führt Constable durch ein Sonett durch (4. D. 5.), Drayton ähnlich in Sonett 26 den Gegensatz „Despair — Hope"; er schließt:

Then, sweet Despair, awhile hold up thy head!
Or all my Hope, for sorrow, will be dead.

Watson verfällt dabei noch mehr in Spielerei:

And sad dispaire, dispaire and hope perplexing,
Vaine hope my hart, dispaire my fancie vexing. (T. 8/13.)

Dazu Per. 9/4:

From hopes, I feel a sea of sorrow rise!

Wie Petrarca erscheint das Leben den Dichtern wie ein „lebendiger Tod" (Petr. 102/7.). So bringt es Linche zum Ausdruck: (13/13.)

Dying in life, and living still in death,
And yet nor die, nor draw a life-like breath.

Dazu Drum. p. 51. 1/1:

O woful life! Life? No, but living death.

Flet. 7/7:

Nor is this life; but yet a living strife,
A thing unmeet, and yet a thing most just.

Und Dan. A. 22/13:

If this be love, to live a living death.

Die Glut im Innern vermögen selbst die Tränenfluten nicht zu löschen. (Bar. 42/9.)

Cease, floods! and to your channels, make recoil!
Strange floods, which on my fire burn like oil.

Stir. 12/12:

Yet dain'st thou not to drie these tears of mine,
Unlesse it be with th'Aetna of desires,
Which euen amidst those floods doth foster fires.

In dieser großen Seelenpein ist die Geliebte doch dem Dichter das einzige Licht und die einzige Freude (Sid. 108/3.), und lieber verweilt er in Feuersglut bei ihr, als frei von Qual ihr fern zu

sein. (Tof. 2. T. 29/11.). Schmerzlich empfindet der Liebende den Gegensatz zwischen sich und der Verehrten. Hitze und Kälte nimmt er gern auf sich, wenn er nur ihren Zorn mildern kann. (Lod. 7/7.)

If heat or cold may mitigate your anguish,
I'll burn, I'll freeze.

Oder: (Lod. 5/13.)

Let my heart's heat and cold, thy crimson nourish.

Sie ist die Ursache seiner wechselnden Seelenstimmung. (Tof. 1. T. 27/3.)

Thou darted hast into my heart, with pain,
Cold chilly frost; and fiery flaming smoke.

Jedoch vermag ihr Lächeln ihn zu heilen.

Thou with thy smile, the wound canst heal again;
And give him life, whom you before hadst slain. (Tof. 2. T. 3/11.)

So heilt und tötet sie ihn. Dr. 50/12:

Even so my Mistress works upon my ill,
By curing me and killing me each hour,
Only to show her Beauty's sovereign power.

Diese gegensätzliche Stimmung, welche die Geliebte in dem Dichter wachruft, äußert sich auch in Antithesen. (Dr. 41/12.)

Now call her „Goddess!" then I call her „Thief"
Now I deny her! then I do confess her!
Now I do curse her! then again I bless her.

Zu solchen Versen wird der Dichter hingerissen, weil die Verehrte immer das Gegenteil von dem tut, was er erhofft. (Dr. 19/13.)

Your love and hate is this, I now do prove you!
You love in hate, by hate to make me love you.

Oder Spen. 48/14:

And speak her good, though she requite it ill.

Oder:

But, when I laugh, she mocks; and when I cry,
She laughs. Spen. 54/11.

Durch dies Verhalten fühlt er sich abgestoßen und doch wieder angezogen. (Con. 4. D. 1/1.)

Needs must I leave, and yet needs must I love.

Oft stellt der Dichter sich selbst unmittelbar der Geliebten gegenüber und vergleicht sich mit ihr. (Tof. 1. T. 32.)

Thou, merry, laugh'st, and pleasantly dost smile:
I woeful weep, and mestful sorrow still.

Oder Dan. D. 12/14:

So much I love the most unloving one.

Dan. D. 27/13:

Then judge! who sins the greater of us twain:
I, in my love; or thou, in thy disdain!

Aehnlich:

With fairest hand, the sweet unkindest maid
Casts water-cold disdain upon my face. (Dan. D. 5/7.)
How I was meek, but thou extremely bloody. (Per. 20/4.)
My love is like to ice, and I to fire. (Spen. 30/1.)
If thou art cold, as is the Winter's snow;
I, as the Summer, hot am most extreme. (Tof. 3. T. 5/1.)
Thy Phillis dying, loved thee full dear,
My Chloris living, hates poor Corin's love. (Sm. 14/9.)
Though you be fair and beautiful withall,
And I am black, for which you me despise. (Sm. 26/1.)
White art thou, like the mountain-snow to see,
I Black, like to the burried coal do show. (Tof. 3. T. 32/1.)

Auch die Gestirne hatten eine andere Stellung bei der Geburt, (Tof. 1. T. 19/1.)

Lady, the sun was in Aquarius
When thou wert born;
But when as I was born, the Sign I guess
In Cancer was; a show of my distress.

Tof. 3. T. 7:

When She was born; She came with smiling eye,
Laughing into the world, a sign of glee.
When I was born, to her quite contrary,
Wailing I came into the world to see.

Fast alle Sonettdichter spielen mit der Antithese Schönheit — Grausamkeit, zwei Eigenschaften, die sie an der Geliebten entdecken und nicht in Einklang miteinander bringen können. Deshalb nennt Daniel sie (D. 8/8; 10/2.) „cruel Fair", ebenso preisen viele sie schön, aber grausam (Dan. D. 6/1; Spen. 56/1; Grif. 9/10; 30/14; Sm. 11/1; Lin. 9/1; 18/13.). Noch schärfer drückt sich Linche aus: (12/3.)

Dost in thy face, bear a celestial look;
When, in thy heart, live hell-born cruelties.

Oder Sm. 15/14:

Which I pour forth unto a cruel Saint.

und Grif. 44/14:

Unkind in kindness, murdering while she saveth.

Auch der Blick ihres Auges hat auf den Dichter eine gegensätzliche Wirkung. (Sid. 48/13.)

Dear Killer! spare not thy sweet cruel shot!

Grif. 57/13:

With these, She wounds, She heals, gives life and death.

Die Schönheit des Angesichts, das Stir. (78) mit „warmem Schnee" vergleicht, verträgt sich ebenfalls nicht mit ihrem harten Herzen.

Lovely is her Semblance, hard is her Heart!
Wavering is her Mind, sure is her Dart. (Per. 1/3.)
So as calm Zephirus, in face, thou art!
But rough as boisterous Boreas, in thine heart (Tof. 2. T. 23/11.)
Rich Damask Roses in fair cheeks do bide
Of my sweet Girl, like April in his prime:
But her hard heart, cold chilly snow doth hide;
Of bitter Januar, the perfect sign. (Tof. 2. T. 38/1.)
The beauty, that in Paradise doth grow,
Lively appears in my sweet goddess's Face.
But in her dainty, yet to cruel, Breast,
More cruelty and hardness doth abound;
Than doth in painful Purgatory rest.

An Petrarcas Verfahren in Son. 44 erinnert manche Stelle bei den englischen Sonettisten. So sagt der Dichter, um zu zeigen, daß seine Liebe stetig und unwandelbar ist wie eine Naturerscheinung: (Lin. 14/1.)

When broad-faced rivers turn into their fountains
And hungry wolves devoured are by sheeps,
When marine dolphins play on snow-tipped mountains,
And foul-formed bears do in the ocean keep:
Then shall I leave to love, and cease to burn.

Em. 26/9:

First shall the Sea become the continent
And red-gild Dolphins dance upon the shore:
First weary Atlas from his paine exempt,
Shall leave the heavens to tremble euermore,
Before I change my thoughts and leave to love thee.

Grif. 42/1—14:

When never-speaking silence proves a wonder;
When ever-flying flame at home remaineth;
When all-concealing night keeps darkness under; etc.
When these shall be, and I not be;
Then will Fidessa pity me.

Diese Art, durch Aufzählung von Unmöglichkeiten etwas zu versichern, übernahmen auch die Dramatiker, um durch solche Verse eine komische Wirkung zu erzielen, der Spruch des Narren in „King Lear" (Akt 3, Sz. 3.) gehört hierher.

When priests are more in word than matter;
When brewers mar their malt with water;
When nobles are their tailors' tutors;
Then comes the time, who lives to see't,
That going shall be us'd with feet.

Ein ähnliches Gedicht findet sich in „The Fair Maid of Bristol" (Akt 5.). E. Schäfer nimmt in ihrer Untersuchung „Shakespeare und das Domestic-Drama" (Ger.-Rom. Mon. 13. Jahrg. p. 202.) an, daß sich hier der Einfluß Shakespeares bemerkbar mache. Wahr-

Uebersicht
über den Gebrauch
der Antithesen.

Die Antithesen beziehen sich auf:	Petrarca	Bembo	Tasso	Du Bellay	Ronsard	Desportes	Chaucer	Wyat	Tottel'sch	Sidney	Watson
I. Zustand des Liebenden	117.1 C.7.61 119.9 97.4 102.12 C.35.4.1 68.10 293.10 142.3 145.1 149.1	10.6 39.7 C.1.9 C.3.5 C.3.4.1 25.10 92.9 108.9	p.31.1.5 p.41.1.4 p.41.1.11 p.74.1.7 p.126.1.1	65 67	p.87.1.9 p.3.2.3 p.84.3.14 p.48.2.8 p.158.1.6 p.159.1.3	D.I.46.8 D.I.14.5 D.I.20.5 D.I.12.2 D.II. 22.12 D.II.33.5 Cl.1.1 Cl.9.2 Cl.70.12 Hip.62.1 „ 70.3 „ 40.9	Tr.V.1375	6.12		19.2	T 8
II. Verhältnis des Lieb. u. der Gel. zueinander.	1031 139.9 C.22.6.14 136.4			67	p.44.2.4 Hel.I.571	D.I.61 D.I.16.5 D.I.9.5.10 D.II. 20.12 Cl.12.8 Cl.26.5 Hip.82.11				108.3	
III. Beschreibung der Gel. u. ihr Charakter.	131.9 C.4.4.9 C.20.2.14 146.2 169.13 C.26.4.6 216.2 274.6 C.8.7.4 314.1 181.3 138.5 124.9 117.5	28.1 23.1			p.24.3.1	Hip.46.1 Hip.50.1	Tr.V.228				
IV. Aufzähl. von Unmöglichkeiten.	C.7.2.3 44.5 85.5							16.5			
V. Häufungen von Antithesen.	1021—8 104 95.5 113 89.5	36.1-14		28 93 110	p.74.1.1-8 p.8.2.1-4 p.75.1-8 Hel.I.19	Hip.271-14		12	U.p.260		T.39

Daniel	Constable	Lodge	Barnes	Fletcher	Drayton	Spenser	Emaried	Percy	Zepheiria	Linche	Griffin	Smith	Tofte	Stirling	Shakespeare	Drummond	Greville
22.13	IV 5	18.5	42.9	31.2	26	42.1		9.4		13.13	50.9		I.34.1	6.12		p.51.1.1	
				7.7		47.13					34.5			12.12			
12.14	IV.1.1	7.7			50.12	48.14		2.1				14.9	II.29.11 I.27.3		48.6	p.28.1	
27.13		5.13			41.12	54.11		20.4				26.1	II.3.11 III.5.1				
.5.7		23.11			19.13	30.1							III.32.1 I.19.1 III.7.1 I.32.1				
.8.8						56.1		17.1		9 1	9.10	11.1	II.23.11				
10.2								1 13		12.3	30.14	18.13	II.38.1				
.6.1											44.14	15.14	I.12				
											57.13						
							26.9			14.1	42						
	IV.2	35	31		62						56						

scheinlicher ist aber, daß das Vorbild zu beiden Gedichten bei den Petrarkisten zu suchen ist. In dem Drama „The Maid of Bristol" richtet der lustige Frog seine Liebesbeteuerungen an die Magd Dowse. Die Art, wie er es macht, läßt vermuten, daß der Dichter hier beabsichtigt, die Petrarkisten zu verspotten. Dort heißt es:

When tinkers leave to drink good ale,
And soldiers of their weapons faile,
When pedlars go without their pack,
And water is more dear than sack,
When shomakers drink that is small,
And lawiers have no tongues at all,
When fencers leave of giving knocks,
And young men hate faire Maidens smocks,
When drunkards scorne a copar nose,
And botchers nere mende lowsie hose,
Or when the cat shall hate the mouse,
Then Frog shall prove unkind to Dowse.
And so, sweet hart, lets go and wed,
And after to dinner and then to bed.

Zum Schluß seien hier noch die Sonette erwähnt, in denen sich nach dem Muster Petrarcas die Antithesen fast durch das ganze Sonett hindurchziehen.

Wyat 12:

I fynde no peace etc.

Wat. T. 39:

Here end my sorrow, no here my sorrow springeth.

Bar. 31:

I burn, yet I am cold! I am cold, yet I burn!

Lod. 35:

I hope and fear, I pray and hold my peace.

Con. 6. D. 2:

To live in hell, and heaven to behold.

Dr. 62:

When first I ended, then I first began.

Grif. 56:

Is Trust betrayed? Doth Kindness grow unkind.

Stir. 68:

I hope, I feare, resolu'd, and yet I doubt.

Aus den angeführten Stellen geht der starke Einfluß Petrarcas auf die englische Sonettdichtung klar hervor, eine übersichtliche Darstellung wird diese Einsicht noch erhöhen. Dabei sollen auch die Italiener und Franzosen mit herangezogen werden, um zu zeigen, daß die Entwicklung in England parallel mit der in Italien und Frankreich läuft.

2. Die Parallelen.

Wie die Antithesen sind die Parallelen für die Petrarkisten ein bequemes Mittel, den Rahmen eines Sonettes zu füllen. Mit ihrer Hilfe wollen sie eindringlich wirken, eine Steigerung in ihrer verzweifelten oder freudigen Stimmung anzeigen. Um Klarheit über die Verwendung der Parallelen zu bekommen, wird es am besten sein, dieselbe Einteilung zu Grunde zu legen, wie bei der Betrachtung der Antithesen. Denn diese finden sich auch mit den Parallelen vermischt. Ein Beispiel dafür bietet Petr. Son. 102:

S'Amor non è, che dunque è quel ch' i' sento? etc.

Parallelismus besteht in diesem Sonett zwischen den nebeneinandergestellten Bedingungssätzen, doch stehen wiederum je zwei dieser Sätze in Antithesen.

Beide Mittel sind für Petrarca charakteristisch und wurden häufig von seinen Schülern nachgeahmt (schon Chaucer, Tr. 1. B. 400—420.) und übertrieben. In seiner Verzweiflung ruft Petrarca die Natur an zum Zeugen seiner Not, um ergreifender zu gestalten, ruft er die Berge, Täler, Flüsse, Wälder und Felder an (C. 18. 3/7).

O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi,
O testimon della mia vita.

Obwohl ihm die Liebe viel Leid gebracht hat, segnet er doch den Tag, da er Laura zum ersten Male sah, aus der Erinnerung nimmt er seine Kraft. (Son. 47.)

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese e l'anno
5. Benedetto il primo dolce affanno
9. Benedette le voci tante ch' io,
Chiamando il nome di mia Donna, etc.
12. E Benedette sien tutte le carte
Ov' io fama le acquisto.

Die Erinnerung an die Stunde der Trennung sucht er durch Steigerung ergreifender zu gestalten. (Son. 285/1.)

Oh giorno ! oh ora! oh ultimo momento!
Oh stelle congiurate a 'mpoverime!
Oh fido sguardo! or che volei tu dirme,
Partend' io per non esser mai contento?

Schmerzlich empfindet er, wie die Zeit, die Tage unerbittlich dahineilen. In seiner ängstlichen Beklemmung ruft er aus: (Son. 292/1.)

O tempo, o ciel volubil, che fuggendo
Inganni i ciechi e miseri mortali,
O dì veloci più che venti e strali.

Ohnmächtig fühlt er sich dieser Unerbittlichkeit gegenüber, alles ist eben vergänglich.

Passato è 'l tempo omai, lasso!
3. Passato è quella, di ch' io piansi e scrissi,
5. Passato è 'l viso sì leggiadro e santo. (272/1.)

Die Erde umschließt die Geliebte, die nun seinem Anblick entzogen ist; ihr Geist ist von den schönen Gliedern losgelöst und zum Himmel eingegangen, dort lebt die Holde in Gesellschaft edler Seelen, neidisch ist er auf Erde, Himmel und die seligen Geister, auch auf den Tod, der sie geholt hat, ihn aber nicht rufen will. (Son. 259.)

1. Quanta invidia io si porto, avara terra,
5. Quanta ne porto al Ciel che chiude e serra.
9. Quanta invidia a quell' anime . . .
12. Quant' alla dispietate e dura Morte etc.

Nichts kann ihn mehr erfreuen, weder die Sterne am Himmel, noch das Meer und die belebte Natur, auch nicht seine Mitmenschen, alles das kann ihm keine Freude geben.

Nè per sereno ciel ir vaghe stelle
Nè per tranquillo mar legni spalmati
etc. bis Zeile 9.

Um seine Beständigkeit und Treue der Geliebten lebhaft vor Augen zu führen, um sie erkennen zu lassen, daß er bei Hitze und Kälte, ob arm, ob reich, ob nah, ob fern usw., stets ihrer gedenkt, schließt er an die Ode von Horaz an,

Pone me pigris ubi nulla campis etc.

1. Ponmi ove 'l Sol occide i fiori e l'erba
O dove vince lui 'l ghiaccio e la neve;
3. Ponmi ov' è 'l carro suo temprato e leve,
5. Ponm' in umil fortuna od in superba,
7. Ponmi alla notte, al dì lungo ed al breve,
9. Ponm' in cielo od in terra od in abisso,
12. Ponmi con fama oscura o con illustre:
Sarò qual fui, vivrò com' io son visso,
Continuando il mio sospir trilustre.

Um den verwirrten Seelenzustand zu schildern, benutzt Petrarca gleichfalls die Parallelen wie die Antithesen, ein gutes Beispiel dafür ist Son. 128:

Oh passi sparsi! oh pensier vaghi e pronti!
Oh tenace memoria! oh fero adore!
Oh possente desire! Oh debil core!
Oh occhi miei, occhi non già, ma fonti!
etc. Ausruf in Zeile 5, 6, 7, 9, 12.

Bei der Schilderung der Schönheit Lauras im Vergleich zu ihrem Verhalten gegen ihn, bewegt sich Petrarca gern in Antithesen, die aber auch zugleich parallel stehen können, wie Son. 89/5 zeigt:

Qui tutta umile, e qui la vidi altera:
Or aspra, or piana, or dispietata, or pia;
Or vestirsi onestate, or disdegnosa e fera
Qui canto dolcemente, e qui s'assise;
Qui si rivolse, e qui rattenne il passo;
Qui co' begli occhi mi trafisse il core;

Qui disse una parola, e qui sorrise;
Qui cangiò il viso.

Süß erscheint ihm der Zorn und die Anmut, süß der Friede, (Son. 172/1.)

Dolce ire, dolce sdegni e dolci paci,
Dolce mal, dolce affanno e dolce peso,
Dolce parlar e dolcemente inteso,
Or di dolce ôra, or pien di dolci faci!

Um Begeisterung und Bewunderung über Lauras Schönheit zum Ausdruck zu bringen, wählt Petrarca mit Vorliebe eine Wiederholung von Ausrufen. (Son. 114.)

O d'ardente virtute ornata e calda
O sol già d'onestate intero albergo,
O fiamma; o rose sparse in dolce falda
Di viva neve.
O piacer, onde l'ali al bel viso ergo.

Nach Lauras Tode schlägt diese Verherrlichung in Klagen um über den schweren Verlust.

Omiè il bel viso! omiè il soave sguardo!
Oimè il leggiadro portamento altero!
Oimè 'l parlar, ch'ogni aspro ingegno e fero
Ed oimè il dolce riso. (Son. 228/1.)

Die, welche er vergeblich hier auf Erden sucht, sieht er in Gedanken in ihrer Schönheit vor sich stehen, und fragend ruft er dann aus: (Son. 258.)

1. Ov'è la fronte che con picciol cenno
   Volgea 'l mio core in questa parte . . .?
1. Ov' è 'l bel ciglio, e l'una e l'artra stella
5. Ov' è 'l valor, la conoscenza e 'l senno . . .
7. Ove son le bellezze accolta in ella
9. Ov' è l'ombra gentil del viso umano.
12. Ov' è colei che mia vita ebbe in mano?

Noch mehr als die Antithesen wurde die Bildung von Parallelen von den Schülern eifrig gepflegt. Denn es bedurfte nur geringer poetischer Begabung, um durch Aneinanderreihung von gleichgeordneten Satzteilen oder Sätzen ein Sonett zu schaffen. Deshalb finden sich unter den Sonetten, die parallele Bildungen aufweisen, viele, in denen von Poesie keine Spur vorhanden ist, an denen man fühlt, wie der Dichter sie konstruiert hat. Je mangelhafter das poetische Talent war, um so mehr gebrauchte man dies Mittel. So ist es auch erklärlich, daß der Parallelismus in den Sonetten der Schüler stärker ausgebildet ist als bei dem Meister. Es würde zu weit gehen, alle Stellen hier anzuführen, da sich manche parallele Gliederung oft durch das ganze Sonett hindurchzieht. Deshalb sollen viele Stellen nur erwähnt werden.

Wenn Lodge anschaulich machen will, daß ihn Amor nirgends und zu keiner Stunde verläßt, dann benutzt er zur Verstärkung Parallelen.

If so I seek the shades, I presently do see
The god of love forsakes his bow and sits me by;
If that I think to write, his Muses pliant be;
If so I plain my grief, the wanton boy will cry;
etc. bis Zeile 12,
In brief, the cruel god doth never go from me
But makes my lasting love eternal with my woe. (Lod. 36.)

Wie bei Petrarca werden Antithesen und Parallelen miteinander verknüpft, um den verwirrten Zustand des Liebenden zu schildern.

Here end my sorrow, no here my sorrow springeth
Here end my woe, no here etc. Wat. T. 39.

Oder Con. 6. D. 2:

To live in hell and heaven to behold;
To welcome life, and die a living death;
To sweat with heat, and yet be freezing cold;
etc. bis Z. 7, u. 9—11.

In dieser Verfassung kann den Dichter nichts erfreuen, (Lod. 24/1—12.)

No glory makes me glorious or glad,
Nor pleasure may to pleasure me dispose,
No comfort can revive my senses sad,
Nor hope enfranchise me with one repose,
Nor etc.
(no, nor in Zeile 1—6, 8—12.)

Nur der Gedanke, daß Götter und Menschen alle dem Liebesgott unterworfen sind, läßt den Dichter sein Schicksal leichter tragen.

If Great Apollo offered as a dower
His burning throne to Beauty's excellence,
If Jove himself came in a golden shower etc. (Grif. 54.)
If in Zeile 1, 3, 5, 7, 9, 11, 12,
(oder Sm. 25: Love, Z. 1, 5, 6, 8, 9, 13.)

Früher war er zufrieden und glücklich, aber jetzt? (Grif. 53.) (Par.: I was, 1, 3, 5; But now, 2, 4, 6.) Er vergleicht sich mit Menschen und Tieren,

Compare me to the child that plays with fire,
Or to the fly . . .
Or to the foolish boy . . .
Compare me to Leander . . .
Or to the sick, that . . .
Or to the captive . . .
Compare me to the weeping . . .
Or to the boar, . . .

„Warum lebe ich?" fragt er sich. (Wat. T. 34.)

Why liue I wretch and see my joys decay,
Why live I and no hope of loues aduancing,
Why doe myne eies behold the sunny day,
Why etc. bis Zeile 14.

(Aehnlich Don. D. 17/1. 3. 5. 7: Why.) Früh am Tage fängt schon sein Leid an, (Grif. 46.)

So soon as peeping Lucifer, Aurora's star,
The sky with golden periwigs doth spangle;
So soon as Phoebus gives us light from far,
So soon as fowler doth the bird entangle,
etc. bis Zeile 13.

Die süße Zufriedenheit ist es, die der Dichter heißen Herzens ersehnt. (Bar. 66/1. 5. 9.)

Ah, sweet Content! where is thy mild abode?
Ah, sweet Content! where dost thou safely rest?
Ah, sweet Content! where doth thine harbour hold?

Und doch liebt er sie, seine Göttin, die ihm Zufriedenheit und Ruhe genommen hat, bewundert ihre Weisheit und möchte sie sprechen hören, (Con. 6. D. 10/1. 3. 5. 9.)

My God, my God, how much I love my goddess!
My God, my God, how much I love her eyes!
My God, my God, how much I love her wisdom!
My God, how much I love to hear her speak!

„Wie oft" erklingt es in seiner Erinnerung (Zeph. 12/1. 5. 9; 20/1. 5. 9. 11.) und „jener Tag" scheint ihm unglücklich, an dem er sie nicht sehen und hören kann (Sm. 38/1. 5—8. 9. 11.) In seinem Zorn über sein Unglück erklärt Tofte: (3. T. 8/5.)

Foolish our thoughts are. Foolish our desire.
Foolish our hearts in Fancy's flame to fry.
Foolish to burn in Love's hot scorching fire.

Wenn er doch nur kein Herz hätte, dann würde der Stoff zu seiner Dichtung nicht in Klagen bestehen, dann würde er sich nie dem Joch der Liebe beugen, so aber wünscht er in Verzweiflung, nie geboren zu sein. (Bar. 65.)

1. O that I had no heart! . . .
3. Then should mine Argument . . .
Then under Love's yoke . . .
5. O that without mine eyes . . .
Then had I not my Mistress . . .
Then had I never . . .
Then had I never wept! Then never rued!
9. O that I never had been born at all!
Then should I not in such mischances fall.

„Unhappy sentence!" ruft Griffin aus (6/1. 5. 9.), unglücklich, von aller Seligkeit der Welt ausgeschlossen zu leben, niemals mehr der Geliebten Angesicht zu schauen und stets in selbstquälerischem Gram allein zu sein. Doch niemals wird sie Mitleid zeigen (Gr. 42.)

When never-speaking silence proves a wonder
When etc. bis Zeile 13.
Then will Fidessa pity me.

Doch wenn der Dichter ihr Lob verkündigen soll, dann darf sie sich ihm nicht entziehen (Sm. 44/5):

Till then, my dear, let these thine eyes content,
Till then, fair Love, think if I merit favour,
Till then, O let thy mercyful assent
Relish my hopes with some comforting savour!

Obwohl die Zeit alles vernichtet, so soll doch ihre Tugend und Schönheit bestehen und er ihr Freund bleiben. (Flet. 28.)

In time the strong and stately turrets fall.
In time the rose . . .
In time . . . etc. bis Zeile 13,
Thus all, sweet Fair, in time must have an end
Except thy beauty, virtues, and thy friend.

Seine Treue wird nicht wanken, wenn auch das Glück ihn mit Ungnade straft, (Sid. 64/1. 5. 6. 7.)

Let Fortune lay on me her worst disgrace!
Let folk o'ercharged with brain, against me cry!
Let etc.
But do not will me from my love to fly!

Von der großen Schönheit der Verehrten sucht der Petrarkist gern durch staunende Ausrufe eine Vorstellung zu erwecken. (Flet. 52.)

O sugared talk! wherewith my thoughts do live.
O brows! Love's trophy, and my senses shrine.
O charming smiles! . . .
O heavenly kisses! . . . etc. bis Z. 11.

(Aehnlich Lin. 3: Her Hair, Her eyes etc. Z. 3, 5, 9, 11, 12, 13.) Sidney ruft entzückt: (77.)

Those looks! whose beams be joy . . .
That face! whose lecture shows . . .
That presence! which . . .
That grace! which . . . etc. bis Z. 10.

Und in Son. 12:

Cupid! Because thou shin'st in Stella's eyes;
That from her locks, thy dances none 'scapes free;
That those lips swelled, so . . . etc. bis Z. 8.

In Nachahmung von Petrarca singt Sidney (80):

Sweet swelling lip!
Sweet lip! you teach my mouth with one sweet kiss.

Oder Son. 36/9:

With so sweet voice, and by sweet Nature so
In sweetest strength; so sweetly skilled withal,
In all sweet stratagems sweet Art can show.

Spenser hat dieselbe Wiederholung in noch ausgedehnterem Maße. (Son. 26.)

Sweet is the rose, but grows upon a briar;
Sweet is the juniper, but . . .

Sweet is etc. bis Zeile 9.
So every sweet with sour is tempered still.

In Son. 56 und 81 betont Spenser immer wieder Fair be ye sure, etc. Zeile 1, 5, 9, und

Fair is my love, when her fair golden hairs
With the loose wind waving ye chance to mark.
etc. fair in Zeile 1, 3, 5, 7, 9.

Alle Schätze der Welt, weder die Elemente, noch Sonne, Mond und Sterne, auch nicht die köstlichsten Edelsteine kommen ihrer Schönheit gleich: (Son. 15/6.)

All the world's riches that may far be found
If sapphires, lo, her eyes be sapphires plain;
If rubies, lo, her etc. Zeile 6—12.

Oder in Son. 55:

I marvel of what substance was the 'mould,
Not earth; for . . .
Not water, for . . .
Not air; for . . .
Not fire; for . . .

Aehnlich Son. 9/3:

Yet find I naught on earth, to which I dare,
Resemble th'image of their goodly light.
Not to the Sun; for they . . .
Nor to the Moon; for . . . etc. Z. 5—12.

Eigenartig ist die kreuzweise Wiederholung, z. B. Dr. 34/1: 4, 5, 8, 9:

Marvel not, Love! though I thy power admire!
That I am only starved in my Desire.
Marvel not, Love, though I thy power admire!
That I am only starved in my Desire.
Marvel not, Love! though I thy power admire!

Zeph. 27/1. 2. 5. 6. 9. 10:

Ne'er from the lofty pitch, hath made more speed,
Than I . . .
Ne'er from the deep, when winds declare a tempest,
Than I . . .
Ne'er did the sun's love-mate, the gold Hetropion
Than thine . . .

Wat. T. 41/5:

Why hast thou pleasure . . .
And dost not rew . . .
Why hast thou joy at . . .
And art not moved . . . etc. bis Z. 14.

Noch künstlicher baut Lodge: (Son. 13.)

Love guides the roses on thy lips,
And flies about . . .
If I approach . . .
And if I kiss . . .
Love in thine eyes doth build his bower,
And sleeps . . .
And if I look . . .
And from their orbs . . .
Love works thy heart . . .
And in my tears . . .
And if I tempt . . .
And of my plaints . . .
Love, let me cull . . .
And pity me . . . (Son. von 18 Zeilen.)

Dem umschließenden Reim entschrechend findet sich bei Zeph. 11 folgender Parallelismus vor in den Zeilen 1, 5, 9, 13:

How wert thou pleased with my Pastoral Ode!
There, on thy head, I, Floras Chaplet placed!
There, did I bargain all my kids to thee!
How many Cantons then, sent I to thee!

Eigenartig ist auch folgendes Sonett gebaut: (Per. 16.)

1. What may the thought of thine untowardness,
That movest still . . .
What may be hoped . . .
That scorns all vows . . .
5. If I but sue, thou . . .
7. Then if I swear . . .
9. Then if I wish . . .
11. And if I weep . . .
12. And if I stir . . .

Als letztes Beispiel sei noch erwähnt ein Sonett Draytons mit der ermüdenden Wiederholung von „I" und „No". (Dr. 5.)

Nothing but „No!" and „I!" and „I!" and „No!"
etc. bis Z. 13,
Then answer „No!" and „I!" and „I!" and „No!"

Eine andere Eigenart, die auch als parallele Erscheinung angesehen werden kann, ist die Wiederholung der letzten Zeile eines Sonettes in der ersten folgenden, z. B. Con. 5. D. 6/14: (ebs. 7/1.)

But being Care, thou flyest me as Ill Fortune.

Auf diese Weise werden folgende Sonette miteinander verbunden: Con. 5. D. 8 und 9; 7. D. 4 und 5; 6 und 7; 8. D. 2 und 3; Dan. D. 6 und 7; Per. 2 und 3; 17 und 18; 18 und 19; Grif. 22 und 23; Lin. 31 und 32; Sm. 3 und 4; 14 und 15; 15 und 16; 20 und 21; 23 und 24; 30 und 31; 31 und 32; 32 und 33; 39 und 40; 43 und 44. Kaun hält in seiner Dissertation diese Art der

Verbindung zweier Sonette für typisch englisch. Doch findet sich ein solcher Fall auch bei Tasso (p. 31.), dort schließt das Sonett: „La terra si copria d'horrido uelo" mit der Zeile:

Come va innanzi a l'altro Sol l'Aurora.

Das folgende Sonett hat den gleichen Anfang. Mehrfach verwenden die Engländer das Echo als Ausklang einer jeden Zeile des Sonetts, z. B. Bar. 89:

What be those hairs dyed like the marigold?
Echo, Gold!
What is that brow whose frown make any moan?
Echo, Anemone! etc.

Per. 15:

What is the Fair, to whom so long I plead?
Lead! etc.

Sm. 22:

O Fairest Fair, to thee I make my plaint,
my plaint. etc.

(Aehnlich Wat. P. 25.)

Dem Bau des Sonettes entsprechend liegen die parallelen Stellen meistens auf Zeile

1, 5, 9, 12.

Diese Zeilen werden vor allen andern mit Wiederholungen bedacht, denn sie fallen durch ihre Stellung zu Anfang der Quartette und Terzette besonders auf.

Um zu einer Anschauung über den grammatischen Bau der Parallelen zu kommen, soll die folgende Uebersicht dienen.

Uebersicht
über den Gebrauch
der Parallelen.

	Petrarca	Bembo	Tasso	Du Bellay	Ronsard	Desportes	Chaucer	Wyat	Tottel's M.	Sidney	Watson	Daniel	Constable
Substantiv:													
Love...											T.60.$_{1\text{-}12}$		
Hart....													
That day ...													
My God, mon dieu...						Di.I.26							VI.10 $_{1\cdot3\cdot5\cdot9}$
Ah, sweet content!													
Unhappy sentence!													
In time ...													
Against that time...													
Adjektiv:													
dolce, sweet, doux...	172.$_{1\text{-}1.\ 7\ 10}$	C.8.8/$_1$ Cap.3 p.164 Cap.4 p.182			Hel.I.45					30.$_{1.14}$ 36.$_{9.10\ 11}$			
fair													
most true													
foolish													
heureux					A.I.p.66.3 $_{1\cdot5\cdot9\cdot12}$								
unhappy ...													
Pronomen:													
I, Ie					A.I.p.27.2	D.II.6.3		12.$_{1.2\ 3\ 10\text{-}12}$					
					„ „ p.10.1	D.I.28							
Her .... (Beschr.)													
That (those)... (Beschreib)													
Whose, which ...										77.$_{1\text{-}10}$			
Who (Qui.)										77$_{1\text{-}9}$			
					A.I.p.80.$_{1.5}$ Hel.II.24. $_{6\cdot8}$	Cl.25.$_{1.3.\ 5\cdot9}$					60.$_{1\text{-}12}$		
Some													
Verben:													
Ponmi ...	113.$_{1.3.5.7.\ 9\cdot12}$												
Benedetto ...	47.$_{1.5.9.12}$												
Passato	272.$_{1.3.5}$												
Let										64.$_{8\text{-}7}$			
Admit													
(I) know ...													
Marvel ...													
Compare me ...													
Ren moi ...					A.I.p.95 1.$_1$								
Verray- ie point ...					A.I.p.27/2.$_{1.5.9.12}$								
Je veux					A.I.p.10/2.$_{1.5.9.12}$								
					A.I.p.23/2.$_{1\ 5.9.12}$								
Ostez					Hel.I.31.$_{1\text{-}3}$								
J'aime					M.p.154 1.$_{1.5.9.12}$								
Je mourrois					M.p.192. 1.$_{1.5.9.12}$								
J'appen						D.I.69.$_{5\text{-}8}$							
Je me plains						D.I.28							

Lodge	Barnes	Fletcher	Drayton	Spenser	Emaricdulfe	Percy	Zephiria	Linche	Griffin	Smith	Tofte	Stirling	Shakespeare	Drummond	Greville
13.1.5. 9·12			34.1.5.9						62.1-14	25.1.5.6 7·9·12·13					
									23.1-14						
										38.1.5.6 7·8·9·11					
	66.1.5.9														
									6.1.5.9						
		28.1-13													
													49.1.5.9		
	66.1.5.9			26.1-9											
				81.1.3.5.7.9									105.9. 10·13	I.38.3.8-11	
				56.1 5.9											
									62.1-14		III.8. 5 6·7				
									6.1.5.9						
								13.1.3.5 9·13	53.1.3.5			10.1.5.9			
												94.5-8			
			49.6-8					3.5.7.9. 11·13						II.2.1.5-7	
												52.1-3.6	91.1-4		
													96.1.2		
							25.1.5							I.33.1.3.7.9	
							31.5.6.7								
								13.1.3. 5·9·13							
			34.1.5.9						13.1.5.9						

	Petrarca	Bembo	Tasso	Du Bellay	Ronsard	Desportes	Chaucer	Wyat	Tottel's M.	Sidney	Watson	Daniel	Constable
Konjunktionen:													
Se, si, if: ...	102,1-6 188,1.3-5. 7-9.11-12.					Di.I.29 I.41 D.II.69.1(10) Hip.81-4		61.3-5. 6-8. 9. 10.12		59.2-4			
Nè...nor..ny..	2711-7.9				A.I.p. 24.2 „ „ 29.2 „ „ 36.3	D.I.18:							
That ...										12.2-8			
Till													
But													
Or													
And											T. 41.6.8.10. 12		
Adverbien:													
Qni..... (ital)	90 1-5												
	895.8.9-12												
Or..... (ital)													
ores...(frz)					A.I.p. 22.11.5								
So soon.....													
Never....													
Why....													
Pourquoi...						Cl.52.5					T.34.1-4.8-14 T.41. 5. 7. 9. 11.13	D.17.1.3.5.7	
How....													
When....													
Oft....					Hel.24.2-4								
Où....													
Interjektionen:													
O, Oh...	114.1.3.5.7 128.1-9.12 285.1-8 292.1-3 C.18.31-8				A.I.p.27.1 A.I.p.86.2	Hip.48.1				81.1-5			
Oimè...	2281-3.5												
Ah...													

Lodge	Barnes	Fletcher	Drayton	Spenser	Emaricdulfe	Percy	Zephiria	Linche	Griffin	Smith	Tofte	Stirling	Shakespeare	Drummond	Greville
36.1.3-11 12				157-12					54.1.3.5. 7.9.11.12					I.32.1-5.8-9. 11.12	
241-12				9.5-12		16.5.7.9							141.5.6.7.	14.1.5	
				55 5-8		11.12									
			34.4.8												
										44.5-7					
						16.11.19			53.2.4.6						
13.2.4. 6-8.10-12			52.3.7 11.14						13.2.3.7. 8.11			10.2-4 91.1-4 11.12	66.3-12		
									46.1.3-5 7.9.12-13						
							27.1.5.9		38.1-3				76.1.3.5		
													67.5.9		
							11.1.5.9.13		2.1.5.9					I.50.1.5	
							12.1.5.9								
							20.1.5.9.11								
									42.1-13				12.1.3.5		
													15.1.5		
												81.1.9			
	65.1.5.9	521-7. 9-11							60.19				65.5.9.13	I.13.1.3.5	
														I.47.1-3.9.10	
														II.1.2-3.4	
														I.40.1.5	

3. Die Reihen.

Wie die Antithesen oft in Verbindung treten mit den Parallelen, so sind diese häufig mit einer Aufzählung, einer Reihe von Substantiven oder Verben verbunden, sei es daß der Dichter die Umwelt zum Zeugen seiner Qual anruft, sei es, daß er die Schönheit der Geliebten hervorheben will.

So singt Petrarca: (C. 18. 3/7.)

O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi,
O testimon della mia grave vita.

Oder Son. 258:

Ov' è la fronte che con picciol cenno etc.
Ov' è 'l valor, la conoscenza e 'l senno . . .
L'accorta, onesta, umil, dolce favella etc.

Meist tritt diese Reihenbildung ganz rein auf, ohne daß die Wiederholung irgend eines Wortes hinzutritt. Alles spricht von Liebe: Quell, Luft, Zweige, Vöglein, Fische, Blumen und Gras. (Petr. 239/9.)

L'acque parlan d'Amore, e l'ôra e i rami
E gli augeletti e i pesci e i fiori e l'erba,
Tutti insieme pregando ch' i' sempr'ami.

Die Natur ruft er an, um seine Liebesmühen zu beschwichtigen. (Son. 262/5.)

Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi,
Valli chiuse, alti colli, e piagge apriche,
Porto dell'amorose mie fatiche.

Nach dem Tode Lauras kann ihn aber auch die Natur nicht mehr trösten, denn sie ist ihm geworden zur „albergo d'infinita doglia". (Son. 260.)

Valle, che de' lamenti . . .
Fiume, che . . .
Fere silvestre, vaghi augelli, e pesci . . .
Avria de'miei sospir calda e . . .
Dolce sentier, che . . .
Colle, che . . . etc.

Eine ähnliche Aufzählung von Substantiven findet sich noch in Son. 268/8, mit Verben in Son. 241/13.
In seinem Leiden hat Petrarca den einen Trost, daß er Laura, wenn sie zurückkehrt, sogleich an Gang, Wort, Antlitz und Kleid erkennt:

Che, quando torni, ti conosco e 'ntendo
All'andar, alla voce, all volto, a' panni.

Er weiß, daß die Geliebte im Himmel ist, doch ist seine Vorstellung von ihr noch so lebendig, daß sie hier auf Erden zu sein scheint, hier lebt und fühlt und sieht und liebt und atmet. (Son. 245/3.)

Donna, or è in Cielo, ed ancor par qui sia,
E viva e senta e veda ed ami e spiri.

Eine ähnliche Aufählung von Verben ist in Son. 171:

Anima, che diverse cose tante
Vedi, odi e leggi e parli e scrivi e pensi.

Dies Verfahren der Reihenbildung war sehr einfach anzuwenden, um ein Sonett zu schaffen, noch einfacher als der Gebrauch der Antithesen und Parallelen. Deshalb machten sich die Schüler bald daran, hier nachzuahmen und zu übertreiben. Mit Wiederholung verbunden, bringt Sidney eine solche Reihenbildung in Son. 77 und Spenser in Son. 64, um die Schönheit der Geliebten zu schildern.

Bei Percy heißt es: (16/13.)

Frown on! smile on! mock me! despise me! threat me!

Lin. 13/5:

I shall in humblest mercy-moving wise,
Intreat, beseech, desire, and beg your love.

Shak. 106/6:

Then in the blazon of sweet beauty's best,
Of hand, of foot, of lip, of eye, of brow,
I see their antique etc.

Langweilig wirkt Griffin mit seiner Reihe in dreifacher Wiederholung, (Son. 60/1.)

O let me sigh, weep, wail, and cry no more,
Or let me sigh, weep, wail, cry more and more,
Yea, let me sigh, weep, wail, cry evermore.

Auch in der Reihenbildung gehen die Petrarkisten über ihren Meister hinaus, dadurch, daß sie die Reihe innerhalb einer Verszeile mit derjenigen zusammenbringen, die durch die Anfangswörter der einzelnen Zeilen gebildet wird. Als Beispiel möge Grif. 31 dienen:

Tongue, never cease to sing Fidassa's praise!
Heart, . . .
Eyes, . . .
Lips, . . .
Hands, . . .
Breast, . . .
Arms . . .
Feet, . . .
Tongue, heart, eyes, lips, hands, breast, arms, feet,
Consent to do true hommage to your Queen!
Lovely, fair, gentle, wise, virtuous, sober, sweet.

Als Vorbild können dabei wohl die Franzosen gedient haben (Desportes, Hip. 48; Ron. Am. 1, p. 32/2 u. 43/1).

In der gleichen Weise sind folgende Sonette gebaut: Sid. 100; Wat. 39; Bar. 82; Con. 6. D. 1; Per. 3/9; Sm. 2; Tof. 2. T. 38; 1. T. 15; Stir. 94.

Das letzte Sonett soll seines Baues wegen angeführt werden.

Mine eyes would euer on thy beauties gaze,
Mine eares are euer greedie of thy fame,
My heart is euer musing on the same,
My tongue would still be busied with thy praise:
I would mine eyes were blinde and could not see,
I would mine eares were deafe and would not heare;
I would my heart would neuer hold thee deare,
I would my tongue all such reports would flee,
Th'eyes in their circles do thy picture hold,
Th'eares' conducts keepe still ecchoes of thy worth,
The heart can neuer barre sweet fancies forth,
The tongue that which I thinke must still unfold:
Thy beauties then from which I would rebell,
Th'eyes see, th'eares heare, th'heart thinks, and tongue
[must tell.

Zu welcher Künstelei sich die Dichter verstiegen, zeigt der Gesang von Philoclea im 3. Buche von Sidneys Arcadia:

Virtue, beauty, and speech, did strike, wound, charm,
My heart, eyes, ears, with wonder, love, delight;
First, second, last, did blind, enforce and arm,
His works, shows, wits, with wit, grace and vows might,
Thus honour, liking, trust, much, far, and deep,
Held, pierc'd, posses'd, my judgement, sense and will.
Till wrong, contempt, deceit did grow, steal, creep,
Bands, favour, faith, to break, defile and kill,
Then grief, unkindness, proof, took, kindled, taught,
Well-grounded, noble, due, spite, rage, disdain,
But ah, alas! (in vain) my mind, sight, thought,
Doth him, his face, his wounds, leave, shun, refrain,
For no thing, time, nor place, can lose, quench, ease,
Mine own, embraced, sought, knot, fire, disease.

Häufig sind die Reihen auch in der Weise gebildet, daß für eine Sache mehrere Metaphern nacheinander gebraucht werden. In seiner Begeisterung sucht der Petrarkist gern nach Namen für die Geliebte, die er oft durch mehrere Reihen des Sonettes führt. Einige Beispiele mögen diese Häufung von Metaphern anzeigen:

Sid. 68:

Stella! The only planet of my light!
Light of my life! and life of my desire!
Chief good!
World of my wealth! and heaven of my delight!

Bar. 45:

Sweet beauty's rose!
Love's Queen!
Nature-passing Nature's holy frame.

Bar. 95:

Aurora's harbinger!
Bright Planet! Teller of clear evening-tide!
Star of all Stars! Fair favoured night's chief pride.

Con. 7. D. 2:

Fair Grace of Graces! Muse of Muses all!
Thou Paradise! thou only heaven I know!

Em. 39:

Image of honour, Vertues first borne childe,
Natures faire painted stage, fames brigtest face
Siren that never with thy tongue beguild,
Sibill more wise then Cumas Sibill was.

Tof. 3. T. 12:

Joy of my soul! My blindfold eyes' clear ligtht!
Cordial of heart! Right methridate of love!
Fair orient pearl! Bright shining margarite!
Pure quintessence of heaven's delight above!

Grev. 3:

You window of the sky, and pride of spirits,
Thou heavenly creature, judge of earthly merits,
And glorious prison of man's pure affection.

Em. 33: (das ganze Sonett nur Anreden)

Emaricdulf my Orphan muses mother,
Pure map of vertue, Honours onely daughter,
Bright gemme of bewtie, fayre aboue all other,
True badge of faith, foule ignominies slaughter,
Ensigne of loue, soure enemïe to lust,
The graces grace, faire Eretines disgrace:
Wrongs cheefe reprouer, cause of what is iust,
Aduices patron, counsels resting place:
Wisdomes chiefe fort, wits onely pure refiner
Graue of deceite, the life of policie,
Fates best beloued, natures true diuiner,
Nurse of inuention, hould of constancie,
Poyson of paine, Phisition of anoyes,
Eliziums pride, and paradice of ioyes.

Für die Augen finden sich noch solche Reihen von Metaphern in Zeph. 8, für die Lippen bei Sid. 80, für den Kuß ebd. Son. 79, für den Busen bei Spenser 76.

4. Das Wortspiel.

In der Verwendung des Wortspiels macht sich bei Petrarca der Einfluß der provenzalischen Minnedichtung bemerkbar. Der Troubadour vermied in seinen Versen, den Namen der verehrten Frau zu nennen, sondern erfand für sie und sich Decknamen, die oft recht künstlich in die Verse hineingebracht wurden.

Diese Anspielungen auf die Geliebte übernahm auch Petrarca. Der Name Laura war für das Wortspiel besonders gut geeignet, weil die italienische Sprache Wörter besaß, die im Klange dem Worte Laura nahe verwandt waren. Der belebende Windhauch, l'aura, der durch das Laub rauscht und das Gesicht des Dichters streift, erinnert ihn an den Augenblick, als Amor ihn zuerst getroffen hat.

L'aura serena che, fra verdi fronde
Mormorando, a ferir nel volto viemme,
Fammi risovvenir quand' Amor diemme
Le prime piaghe sì dolce e profonde. 163/1.

Laura steht so im Mittelpunkte seiner Gedankenwelt, daß jeder Laut, der ihrem Namen ähnlich ist, sofort zu ihr in Beziehung gesetzt wird. Ihr Hauch, ihre Worte sind es, die ihm sein süßes Joch aufgebürdet haben.

L'aura celeste che 'n quel verde lauro
Spira, ov'Amor ferì nel fianco Apollo,
Ed a me pose un dolce giogo al collo. 164/1.

Mit Freuden spricht er von dem Windhauch, der das Goldhaar der Geliebten in der Sonne leuchten läßt. (165/1.)

L'aura soave al Sole spiega e vibra
L'auro ch'Amor di sua man fila e tessa.

Wenn der sanfte Frühlingswind die Natur zu neuem Leben erweckt, wenn die Hügel ein frisches Aussehen bekommen und Blümlein im Walde sprießen, dann entspringt seinen Gedanken der Vergleich mit der Geliebten, die für ihn das belebende Element ist. (161/1.)

L'aura gentil che rasserena i poggi,
Destando i fior per questo ombroso bosco,
Al soave suo spirto riconosco,
Per cui conven che 'n pena e 'n fama poggi.

Laura ist ihm der Lebenshauch, den er nach ihrem Tode sehr vermißt.

E l'aura mia vital da me partita. 237/4.

(Aehnlich: 103/12; 177/2; 238/2; 279/1; C. 10/6; C. 21. 2/1; C. 32. 1/5.)

In der gleichen Weise spielt der Dichter mit dem Worte „aurora". Wenn er die Morgenröte vom Himmel niederschweben sieht, dann seufzt er in dem Gedanken an die Verstorbene.

Ivi è Laura ora. (250/4.)

Als sie noch lebte, da erwachten um die Zeit der Morgenröte, wenn der milde Frühlingswind die Blumen bewegte und die Vöglein ihre Lieder begannen, sanft die Gedanken in seiner Seele, und auch er nahm seinen Gesang wieder auf. (C. 38. 1/1.)

Là vêr l'aurora, che sì dolce l'aura
Al tempo novo suol mover i fiori,
e gli augelletti incominciar lor versi;
Sì dolcemente i pensier dentro all'alma
Mover mi sento a chi gli ha tutti in forza,
Che ritornar conviemmi alle mie note.

Ebenso häufig spielt Petrarca mit dem Worte „lauro — Laura". Mit dem Gedanken an Laura verband sich dabei die Sehnsucht, mit dem Dichterlorbeer gekrönt zu werden. Ferner bot noch die Geschichte von Apollo und Daphne Gelegenheit zu Bildern und Vergleichen. Laura erscheint ihm als der lebende Lorbeer, in dem die hohen Gedanken ihr Nest zu bauen pflegen.

Quel vivo Lauro, ove solean far nido
Gli alti pensieri. 277/9.

Dieser süße Lorbeer ist der Sitz jeder Schönheit und Tugend,

Dolce mio Lauro, ov' abitar solea
Ogni bellezza, ogni virtute ardente. (293.)

Von diesem edlen Baum spricht Petrarca, als wäre er Laura selbst, er liebte ihn viele Jahre, und dieser ließ den schwachen Geist des Dichters aufblühen, so lange seine schönen Zweige keine Verachtung für ihn hatten.

L'arbor gentil che forte amai molt' anni,
Mentre i bei rami non m'ebbe a sdegno,
Fiorir faceva il mio debile ingegno. (46/1.)

So wie das Bild Lauras sein ganzes Herz einnimmt, so breitet auch dort der Lorbeerbaum seine Zweige aus, faßt dort Wurzel und nährt sich von dem Regen der Tränen. Amor hat mit seiner rechten Hand die linke Seite des Dichters geöffnet und ihm mitten ins Herz den Lorbeerbaum gepflanzt.

Amor con la man destra il lato manco
M'aperse, e piantovv' entro, in mezzo 'l core,
Un lauro verde sì, che di colore
Ogni smeraldo avría ben vinto e stanco. (192/1.)

Nach dem Tode Lauras sieht er im Traum die heiligen Zweige des Lorbeers erblühen, der ihm wie der Baum des Paradieses erscheint.

In un boschetto novo i rami santi
Fiorian d'un lauro giovenetto e schietto,
Ch'un degli arbor parea di Paradiso. (C. 42. 3/1.)

Die Wortspiele mit Laura — lauro werden durch mythologische Anspielungen noch verwickelter gestaltet. Hier zieht Petrarca die Geschichte von Apollo und Daphne in seine Dichtung hinein. Er ruft Apollo an, das verehrte und heilige Laub zu schützen, durch das der Gott zuerst gefangen wurde und dann auch der Dichter.

„Dann werden wir sehen," so fährt er fort, „unsere Herrin auf dem Rasen sitzen und mit ihren Armen sich selbst beschatten." (27/1.)

Apollo, . . .
Difendi or l'onorata e sacra fronde,
Ove tu prima, e poi fu' invescat' io;
Sì vedrem poi per maraviglia insieme
Seder la donna nostra sopra l'erba,
E far delle sue braccia a se stess' ombra.

(Laura — lauro, vergl. 84/12; 116/12; 147/7; 250/7; C. 41. 5/5.) Diese Bilder sind schon übertrieben und beeinträchtigen den poetischen Wert der Dichtung. Noch fühlbarer wird das, wenn Petrarca zwei solcher Wortspiele in einem Vers vereinigt, wie

L'aura, che 'l verde lauro e l'aureo crine
Soavemente sospirando move. (208/1.)

Nicht mehr als Poesie, sondern als reine Spielerei ist es anzusehen, wenn Petrarca die Verkleinerungsform von Laura Laureta in seine Verse hineinbringt und die Silben durch die Schreibweise hervorhebt. (Son. 5.)

LAUdando s'incomincia udir di fore
Vostro, stato REal, che 'ncontro poi,
Ma, TAci, grida il fin; . . .
Cosi LAUdare e REverire insegna.

Wortspiele gebraucht Petrarca auch, wenn er von seinen Gönnern spricht. Als kurz nach dem Tode Lauras der Kardinal Giovanni Colonna starb, dichtet er:

Rotta è l'alta Colonna e 'l verde Lauro (2229/1.)
Che facean ombra al mio stanco pensero.

In seinem Bemühen für ein großes, ruhmreiches Italien setzt er seine Hoffnung auf Stefano Colonna, dem er zujubelt:

Gloriosa Colonna, in cui s'appoggia
Nostra speranza e 'l gran nome latino;
Ch'ancor non torse dal vero cammino
L'ira di Giove per ventosa pioggia. (10, var. arg.)

Bei den englischen Sonettdichtern wird das Wortspiel weniger oft angewandt als bei Petrarca, für den der Gleichklang des Namens Laura mit l'aura und lauro sehr günstig war. Tofte kommt in der Nachahmung Petrarca am nächsten, denn die Heldin seiner Sonette heißt auch Laura. Sie gibt ihm Schutz und belebt ihn, wenn er von Amor schwer verfolgt wird. (Tof. 2. T. 28/7.)

He (Amor) wounds me deadly, whereupon I hie
To thee, my Laural! to restore my breath.
Thou me reviv'st. Such virtue's in thee rife,
As thou, at once, dost give me food and life.

Im fremden Lande, umgeben von Gefahren hört der Dichter eine Stimme in seinem Herzen sprechen: (Tof. 3. T. 26/10.)

To save thee from all hurt, thy shield shall be
The shadow of the conquering Laural Tree.

An Petrarcas Verfahren in Son. 5, den Namen der Verehrten durch die Schreibung mancher Silben hervorzuheben, folgt Tofte in Son. 2. T. 35:

My fainting heart with Fancy's fuel burns;
And, 'gainst all sense, makes me, of CARe and IL
More than of good and comforRT, to have will.

Sidney spielt mit dem Namen seiner verehrten Penelope, die Lord Rich geheiratet hatte. Das Wort „rich" ließ sich in den Versen gut verwenden. (Sid. 37/5.)

Towards Aurora's Court, a nymph doth dwell
Rich in all beauties which man's eye can see,
Rich in the treasure of deserved renown,
Rich in the riches of a royal heart,
Rich in those gifts, which give th'eternal crown:
Hath no misfortune, but that Rich she is.

Von ihrem Gemahl, der nicht wußte, welcher Schatz ihm anvertraut war, dichtete er:

Rich fools there be, whose base and filthy heart . . .
But that rich fool, who by blind Fortune's lot,
The richest gem of love and life enjoys;
And can with foul abuse, such beauties blot. (Sid. 24.)

Ein ähnliches Wortspiel bringt schon einer der „uncertain Authors" in Tot. Misc. (p. 152.)

Of his loue named White.
Full fair and white she is, and White by name
Whose white doth striue, the lillies white to staine.

Im allgemeinen bot sich in den Sonettzyklen wenig Gelegenheit zu solchen Spielereien, weil der Name der Geliebten nicht immer dazu geeignet war. Häufiger scheinen solche Spielereien in einzelnen Widmungssonetten angewandt worden zu sein. Beliebt war das Akrostichon, indem entweder die ersten Buchstaben und Zeilenanfänge den Namen des Dichters oder des Empfängers darstellten. Die Spielerei wurde so weit getrieben, daß die Anfangsbuchstaben den Namen des Dichters, die Schlußbuchstaben denjenigen des Gönners bildeten. Dazu möge ein Beispiel von Sylvester angeführt werden. (p. 626.)

If patience true could termine passions waR
Our thankefull Harpe had tendred long-a gO
Save that, our Griefs, whose deep-gulfs never ebB
Unto you sacred, by the which you seE
Ah, muse not, then, if all our Muse-work savouR
Heart sad, Art bad; yet pray you read the resT
So deare Mecaenas, if your patience daigh
Your praises due to publish farre and nI

Lifting your Name, the glory of your StoC
Vnthrall to Time, for, Time that tryeth sO
Else had th'old Hebrews and brave Worthies alL
Stones wear, steel wasts, too weak to bear their glorieS
Even so devout as wee found to doO
Recording loftie though wee low beguN.

(Anfangsbuchstaben: Josuah Sylvester, Schlußbuchstaben: Robert Nicolson.)

In zwei anderen Sonetten fügt Sylvester das Anagramm von Robert Nicolson ein. In dem einen Sonett (p. 625.) heißt es: (Z. 7.)

Shall grow too narrow for so great a Name
Yn baptisme noted BORN To CROS the NILE.

Ebs. in dem andern Sonett (626.):

And yours kind Patrone BORN TO CROS the NILE.

Das Beispiel zeigt, daß man auch die Künsteleien des Altertums und Mittelalters weiterführte.

Neben den Wortspielen im eigentlichen Sinne des Wortes sollen hier noch einige Stellen angeführt werden, an denen man ersieht, wie sehr die Petrarkisten dazu neigen, mit Worten zu spielen.

Sid. 79/1:

Sweet kiss! thy sweets I fain would sweetly endite:
Which even of sweetness, sweetest sweet'ner art!

Sid. Son. (Con. 4. D. 9.):

. . . I leave my heart,
That parting thus, my chiefest part, I part
Part of my life, the loathed part of me.

Bar. 46:

O sun, sun melting!
. . . O matchless beauty, Beauty's beauty staining!
O lily leaves, when Juno lily's leaves.

Grif. 44/1:

No choice of change can ever change my mind!
Choiceless my choice, the choicest choice alive.

Stir. 12:

Sweet blushing goddesse of the golden morning,
That I must name thee goddesse of my mourning.

Shak. 132:

And truly not the morning sun of heaven
Better becomes the gray cheeks of the east
As those two mourning eyes become thy face.

5. Der Reim.

Zum Schluß sei noch ein kurzer Rückblick auf den Reim getan. In der Anordnung des Reimes bildet sich in Italien, Frankreich und England mit der Zeit eine besondere Form heraus, nur die Italiener bewahren die Reimfolge Petrarcas.

Die geringste Abweichung zeigt die Bildung der beiden ersten Quartette. Petrarca verwandte dafür meist die Anordnung

a b b a a b b a,

seltener die Anordnung

a b a b a b a b (Son. 43; 59; 104; etc.)

Die Franzosen kommen dabei zu keiner Abweichung, die erste wird auch von ihnen am häufigsten angewandt.

Bei den Engländern tritt eine Aenderung ein. Wyat zwar behält in der Mehrzahl seiner Sonette das Schema

a b b a a b b a,

bringt aber auch die Form

a b a b a b a b (Son. 30.)

Bei Surrey ist der Wechselreim, der bei Petrarca noch Ausnahme war, schon zur Regel geworden. Diese Form übernimmt Sidney, dessen Quartette also folgenden Bau aufweisen:

a b a b a b a b,

die andere Anordnung wird zur großen Ausnahme (Bar. Son. 84; 93.), nur bei Stirling findet sie sich häufiger vertreten (Son. 4; 7; 17; 18; 19; etc.).

Dann geht man zu einer weiteren Veränderung über, indem man dem zweiten Quartett einen vom ersten verschiedenen Reim gibt, für

a b a b a b a b

wählt man mit Vorliebe das Schema

a b a b c d c d und für
a b b a a b b a
a b b a c d d c.

Diese Anordnung findet sich schon einmal bei Wyat (Son. 31.) und Surrey (Tot. p. 12.), jene dagegen öfter bei Surrey (Tot. p. 8; 9; 11.). Die Form a b a b c d c. d setzt sich dann nach Sidney unter dem Einfluß von Daniel als Regel durch, nur Stirling verwendet in größerer Zahl die Form a b b a c d d c. Eigene Wege geht Spenser mit dem Schema

a b a b b c b c.

Größere Mannigfaltigkeit zeigt die Entwicklung der beiden Terzette. Schon Petrarca wählt für sie die verschiedenste Gestaltung, nach der Häufigkeit geordnet kommen folgende Formen vor:

c d e d c e,
c d c, d c d,
c d e c d e,
c d c c d c,
c d d d c c,
c d d c d d,
c d e e d c,
c d e d e c.

Ausschlaggebend für die Gestaltung der beiden Terzette in Frankreich ist Marot, er wählt die Form

c c d e d e,

St. Gelais dagegen

c d d c e e und c d c d e e.

Marots Form wird von der Plejade und von Desportes übernommen. Damit hat sich folgendes Reimschema für das Sonett als für die Franzosen typisch herausgebildet:

a b b a a b b a c c d e d e.

Wyat verfällt auf die Form von St. Gelais, die Terzette seiner Sonette sind also gebaut

c d d c e e oder c d c d e e.

Auch die Chaucerstrophe wird hier von Einfluß gewesen sein.

Daraus bildet sich die typische Form für das englische Sonett. Bei Sidney bemerkt man noch ein Schwanken, nicht immer wählt er für die beiden letzten Zeilen denselben Reim (vergl. Son. 3: c c d e d e; Son. 6; 15: c c d e e d.), nach ihm setzt sich diese Form aber endgültig durch.

Zieht man nun die Veränderung der beiden ersten Quartette in Betracht, so bildet sich als typische englische Sonettform folgendes Reimschema aus:

a b a b c d c d e f e f g g.

Nach diesem Schema baut schon Surrey seine Sonette (Tot. p. 8—11.). Mit der andern Gestaltung der Quartette gilt als Nebenform

a b b a c d d c e f f e g g.

Diese Form findet sich bei Stirling als Regel, wurde aber auch schon von Wyat (Son. 31.) und Surrey (Tot. p. 12.) verwandt.

Es haben also die beiden ersten englischen Petrarkisten sofort die endgültige Form gefunden. Nur Spenser geht in der Anordnung der Reime für sich, er wählt die Form

a b a b b c b c c d c d e e.

Gemeinsam ist aber allen Formen der gleiche Reim in den beiden letzten Zeilen, dadurch wird die Gliederung der eigentlichen Sonettform in zwei Quartette und zwei Terzette umgestoßen und verändert zu drei Quartetten und einem Duett.

Das sind die allgemeinen Züge für die Gestaltung des Reimes, doch zeigen sich auch manche Abweichungen, wenn der Dichter ein besonders wichtiges Wort scharf hervorheben will und es deshalb wiederholt in den Reim bringt. In Sonett 16 setzt Petrarca mehrfach dasselbe Wort in den Reim, dort heißt es:

Quand' io son tutto volto in quelle parte
Ove 'l bel viso di Madonna luce,
E m'è rimasa nel pensier la luce
Che m'arde e strugge dentro a parte a parte;
I', che temo del cor che mi si parte,
E veggio presso il fin della mia luce,
Vommene in guisa d'orbo senza luce,
Che non sa ove si vada, e pur si parte.

Aehnlich bildet Paterno ein ganzes Sonett, indem er zwei wichtige Worte, „morte" und „vita", auf die er die Aufmerksamkeit ziehen will, in den Reim stellt. Das Sonett lautet:

Se da vita volar potess' io a morte,
E con morte cangiar quest' aspra vita,
Vera morte non fora hor la mia vita,
Ch'in vita mi sostien per doppia morte,
Oh, se mia vita andasse in grembo a morte,
Non di morte harei tinta hoggi mia vita,
Ma morte acquisterebbe, et polso, e vita,
Vita, in cui perde ogni ragion poi morte,
Che non t'appressi a dolce morte ô vita,
S'hauer vita non puoi quì senza morte,
Et se morte non fassi altro che vita?
Ma tu vita felice, altera morte,
Che morte hai nome, et sei pur viua vita,
Porgi a la vita mia sì chiara morte.

Durch diese Anordnung der Reimwörter beeinflußt, dichtet Du Bellay: (L'Olive.)

Dieu, qui changeant avec' obscure mort
Ta bienheureuse et immortelle vie,
Fus aux pecheurs prodigue de ta vie,
Pour les tirer de l'eternelle mort:
Celle pitié coupable de ta mort
Guide les paz de ma facheuse vie,
Tant que par toy à plus joyeuse vie
Je soy' conduit du travail de la mort.
N'avise point, ô Seigneur! que ma vie
Se soit noyée aux ondes de la mort,
Qui me distrait d'une si doulce vie.
Oste la palme à cet' injuste mort,
Qui ja s'en va superbe de ma vie,
Et morte soit tousjours pour moy la mort.

Denselben Reim verwendet Drummond: (p. 45.)

So grievous is my Paine, so painefull Life,
That oft I finde mee in the Armes of Death,
But (Breath halfe gone) that Tyrant called Death,
Who others killes, restoreth mee to Life:
For while I thinke how Woe shall ende with Life,
And that I quiet Peace shall ioye by Death,
That Thought euen doth o'repowre the Paines of Death,
And call mee home againe to lothed Life:
Thus doth mine euill transcend both Life and Death,
While no Death is so bad as is my Life,
Nor no Life such which doth not ende by Death.
And Protean Changes turne my Death and Life:
O happie those who in their Birth finde Death,
Sith but to languish Heauen affordeth Life.

Aehnlich gebaut ist Sidneys Sonett 89 mit den beiden Reimwörtern „night" und „day":

Now that of absence the most irksome night,
With darkest shade, doth overcome my day:
Since Stella's eyes wont to give me my day;
Leaving my hemisphere, leave me in night.
Each day seems long, and longs for long-stayed night,
The night as tedious, woos th'approach of day
Tired with the dusty toils of busy day;
Languisht with horrors of the silent night:
Suffering the evils both of the day and night;
While no night is more dark than is my day,
Nor no day hath less quiet than my night.
With such bad mixture of my night and day;
That living thus in blackest winter night,
I feel the flames of hottest summer's day.

Diese Beispiele zeigen, wie die Petrarkisten bis in kleine Züge hinein andere zum Vorbild nehmen und nachahmen. Bei einer solchen häufigen Wiederholung desselben Wortes im Reim wirkten diese Sonette langweilig und verloren an poetischem Wert. Aber auch hier treibt man die Möglichkeiten bis zum Aeußersten, indem man Sonette bildet, die in jeder Zeile als Reim dasselbe Wort aufweisen. Dafür einige Beispiele:

Grif. 23:

Fly to her heart! Hover about her heart!
With dainty kisses, mollify her heart!
Pierce with thy arrows, her obdurate heart!
etc. bis Zeile 14.

Grif. 60:

O let me sigh, weep, wail, and cry no more;
Or let me sigh, weep, wail, cry more and more!
etc. Reim „more" bis Zeile 14.

Wat. T. 60:

Who taught thee first to sigh Alasse sweet heart? loue.
Who taught thy tongue . . . ? loue
Who fild thine eies . . . ? loue
etc. bis Zeile 12.

Grif. 62:

Most true that I must fair Fidessa love.
Most true that I fair Fidessa cannot love.
Most true that I do feel the pains of love.
etc., bis Zeile 14.

Schluss:

Die Überwindung des Petrarkismus.

F. W. Moorman sagt im 7. B. der Cam. Hist. of Eng. Lit. (p. 1.) über den Einfluß Petrarcas:

„The Petrarchian influence, which made itself felt not only in the sonett sequences, but also, in the song-books and miscellany lyrics of the Elizabethan age, loses much of its potency after the year 1600.'

Ebenso schnell wie die Sonettdichtung plötzlich in den 90er Jahren zur Mode wird, so schnell verschwindet sie auch.

„The swift decline of the sonnet after the close of the sixteenth century is one of the most remarkable events in the history of the English lyric. The decline is due, in part, to the exhaustion; in part, too, to the opposition which the sonnet encountered at the hand of two poets — Jonson and Donne — the impress of whose genius is felt in English poetry far into the seventeenth century."

Damit wären die Gründe für den Niedergang der Sonettdichtung kurz angegeben. Doch wird es hier nötig sein, den Ursachen des Verfalls genauer nachzugehen. Wie schon aus der vorhergehenden Untersuchung ersichtlich, ist die englische Sonettdichtung mit der italienischen und der französischen untrennbar verbunden, nur aus der vergleichenden Betrachtung kommt man hier zum Verständnis. Ebenso gleichmäßig wie sich das Aufblühen dieser Dichtungsart in den drei Ländern vollzieht, setzt auch überall der Verfall ein. Sollten hier vielleicht in allen drei Ländern ähnliche Kräfte am Werk gewesen sein, die dieser Dichtung das Grab bereiteten?

So stark auch die Nachahmung und Begeisterung für das Sonett in Frankreich und England war, so ist doch kein Zweifel darüber, daß es ein fremdes Gut war und blieb. Nur in Italien war der Petrarkismus bodenständig; von hier aus erhielt die Sonettdichtung in den anderen Ländern immer neue Nahrung und neuen Antrieb. So ist es dann auch erklärlich, daß mit dem Niedergang in Italien ein ähnlicher Vorgang in Frankreich und England verbunden war.

Schon zur Blütezeit des Petrarkismus hatte es in Italien nicht an Gegnern gefehlt. So folgte Aretino nicht den Spuren Petrarcas, um nicht seine Zeit, seine Geduld und seinen Ruf zu verlieren. Von ihm beeinflußt, machen sich Berni und seine Schüler daran, die petrarkistischen Verse zu parodieren, alle Bilder, die bei der Be-

schreibung der Schönheit üblich waren, drehten sie in das Gegenteil um. Dazu ein Beispiel von Berni: (Panasso italiano, Bd. 31, p. 152.)

Chiome d'argento fine, irte ed attorte
Senz' arte intorno ad un bel viso d'oro:
Fronte crespa, u' mirando io mi scoloro,
Dove spunta i suoi strali Amore, e morte.
Occhi di perle vaghi, luci torte
Da ogni obbietto disuguale a loro:
Ciglia di neve, e quelle ond' io m'accoro,
Dita e man dolcemente grosse e corte.
Labbra di latte, bocca ampia celeste,
Denti d'ebano rari e pellegrini,
Inaudita ineffabile armonia;
Costumi alteri e gravi; a voi, divini
Servi d'Amor, palese fo che queste
Son le bellezze de la donna mia.

Die Bembisten wurden besonders stark verspottet; von ihnen sagt Nicolo Franco in einem Briefe vom Jahre 1532, der hier nach Vianay, Pétr. en France, zitiert sei: „Voulez-vous savoir ce que c'est qu'un pétrarquiste? C'est quelqu'un qui ne sait pas faire un sonnet sans voler des vers." In einem andern Briefe heißt es: „O Pétrarquistes! — que le chancre prenne toute votre bande! — je vous ai déjà dit de parler comme Pétrarque, mais de ne pas lui voler ses vers et ses pensées." In einem Dialog: „Der Petrarkist", 1539, sagt er: „S'ils ne volent pas quatre Vers, ils ne savent pas en mettre deux ensemble." Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts hat die italienische Renaissance für die Literatur Gewaltiges geschaffen, dann aber setzt der Niedergang ein, der zum Teil in den trostlosen politischen Verhältnissen begründet ist. Durch die vielen Kriege, durch die Schrecken der Gegenreformation und unter der spanischen Herrschaft war Italien an den Rand des Verderbens gebracht worden. Zum Teil aber hatte sich der immer mehr fortschreitende Formalismus selbst das Grab gegraben. Nach dem plötzlichen zweiten Anschwellen der Sonettdichtung in den Jahren 1580—90, als unter dem Einfluß von Tasso dem Petrarkismus ein neuer Antrieb gegeben wurde, trat schon im letzten Jahrzehnt ebenso plötzlich ein endgültiger Rückgang der Bewegung ein. Gegen Ende des Jahrhunderts war der Petrarkismus in Italien im Absterben begriffen und hatte nicht mehr die Kraft, andern mitzuteilen.

Auch in Frankreich kam es schon früh zu einer kräftigen Reaktion gegen die Petrarkisten. Aus der Reihe der eifrigsten Verehrer erwuchsen hier gefährliche Gegner. Obwohl Du Bellay ein Wegbereiter des Petrarkismus war, so schrieb er doch seine „Ode contre les Pétrarquistes":

J'ay oublié l'art de Pétrarouizer
Je veux d'Amour franchement deviser,
Sans vous flatter, et sans me déguizer:
Ceulx qui font tant de plaintes,

N'ont pas le quart d'une vraye amitié,
Et n'ont pas tant de peine la moitié,
Comme leurs yeux, pour vous faire pitié,
Jettent de larmes feintes.

Wie Berni verspottet er die bilderreiche Sprache der Petrarkisten, ihr Bemühen aus der Mythologie und Astronomie Stoffe für ihre Dichtung zu nehmen. Scharf wendet er sich gegen den Platonismus:

Le plus subtil qu'en amour je poursuis
S'appelle jouissance.

Vianay nennt diese Ode „une protestation de l'esprit national contre une littérature importée de l'étranger". (p. 170.)

Gegen Ende des Jahrhunderts stand Malherbes an der Spitze der Gegner. Wohl hatte er bis 1600 unter dem Einfluß der Renaissancelyrik gestanden, die im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts durch die rührige Tätigkeit Desportes noch einmal triumphierte, dann aber wandte sich Malherbes energisch gegen die Uebertreibungen und Ueberschwenglichkeiten im Gebrauche der Bilder. In seinem berühmten Kommentar der Werke Desportes gab er an, welcher Reform sich die Dichtkunst zu unterziehen hatte. Mit dem Beginn des folgenden Jahrhunderts ging das literarische Interesse von der Lyrik zum Roman und Drama über.

Wie steht es nun mit dem Niedergang der Sonettdichtung in England?

Zeitlich fällt er zusammen mit einem politisch hochbedeutsamen Wechsel, denn im Jahre 1603 starb die Königin Elisabeth, und Jakob I. bestieg den englischen Thron. Die lange Regierungszeit der Königin war der englischen Nation zum großen Segen geworden, aus der Zeit innerer Unruhe und Zwistigkeit war England emporgewachsen, stark und mächtig nach außen. Die Literatur hatte eine ungeahnte Höhe und Fruchtbarkeit erreicht, ihrer Entwicklung hatte die Königin stets ein großes Interesse entgegengebracht.

Mit dem Regierungswechsel drängten bald schwere Dinge zur Entscheidung. Mit Rücksicht auf das literarische Leben konnte die Gemahlin Jakob I., Anna, ihre Vorgängerin nicht ersetzen, auf den Fortschritt der englischen Literatur und Kunst hatte sie keinen Einfluß. „The serious business of Queen Anne's life might almost seem to have consisted in its pleasures." (D. N. B.)

Wenn man bedenkt, daß die Sonettdichtung im ganzen Eigentum der höheren Stände und der Hofkreise war, eine Dichtung, die zum Teil in dem geselligen Leben der Höflinge und Hofdamen ihre Wurzeln hatte, so konnte es nicht anders sein, daß mit dem Niedergang des Hoflebens auch diese Dichtungsart leiden mußte. Der einigende geistige Mittelpunkt von früher fehlte.

Dazu drohten schwere politische Entscheidungen, die um so schwerer und unerbittlicher waren, weil es sich um den Kampf zweier Weltanschauungen handelte. Dadurch wurde natürlich auch das Interesse von der leichten Poesie abgezogen.

„A period of doubt and difficulty followed a period of steadfast and daring advance. Two doctrines in religion arrayed themselves

each against the other. Two parties in the State entered upon a great contention. Two theories of life and conduct stood opposed. All things tended toward a vast disruption; and in the strife of King and Commomwealth, of Puritan and Anglican, that disruption was accomplished." (Dowden, Pur. a. Angl. p. 2.)

Der leichten Muse erwuchs ein gefährlicher Feind im Puritanismus. Dieser stand der Kunst verständnislos gegenüber, bemühte sich selbst nicht, religiöse Ideen und Gefühle in der Kunst zum Ausdruck zu bringen, sondern ihm war es wichtig, sie im Charakter des Einzelnen und in der Lebensführung sich auswirken zu lassen. Er bekämpft die Literatur der Renaissance, sowohl das Drama als auch die Lyrik, und betrachtete mit Argwohn die griechische und römische Dichtung. Für ihn bestand in der Literatur nur das Alte und Neue Testament. Das Gelehrtenideal der Renaissance verstand er nicht; bei ihm ging es nur um die religiöse Reform.

Bei dem Kampf um die leichte Literatur darf man den Begriff Puritaner nicht zu eng fassen, sondern in dem Sinne, wie er von den Dramatikern der elisabethanischen Zeit gebraucht wurde, und wie Sylvester es ausdrückte: „the vicious multitude of the ungodly called all Puritans that were strict and serious in a holy life were they ever so comfortable."

Mit den Puritanern im Bunde standen die Pädagogen der Zeit, die vor allem in dem fremden Einfluß, der von Frankreich, besonders aber von Italien ausging, Gefahren witterten. Bezeichnend für diese Leute war Roger Ascham, der die Gefahr, die seinem Volke von Italien drohte, klar erkannt hatte und ihr mit einer Schärfe zu Leibe ging, die nicht mehr übertroffen werden konnte. Bei aller Hochschätzung der italienischen Sprache, die er der griechischen und lateinischen ebenbürtig an die Seite stellt, findet er doch einen Unterschied in den Bewohnern des Landes von einst und jetzt. (Schoolemaster, p. 72.) „Though the place remayne, yet the olde and present manners, do differ as farre, as blacke and white, as vertue and vice. Italie now is not that Italie . . . to fetch either wisdome or honestie from hence." Eindringlich ermahnt er die Eltern, denn mancher gut erzogene Sohn kam aus Italien schlimmer wieder, als wäre er in „Circes Court" gewesen (ebd. p. 75.). Die schon schlechten Charaktere werden nach seiner Ansicht dort ganz verdorben (p. 77.). „And so beyng Mules and Horses before they went, returned verie Swyne and Asses home agayne: yet euerie where verie Foxes with as suttle and busie heades; and where they may, verie Woolues, with cruell malicious hartes. A maruelous monster, which, for filthines of liuyng, for dulnes to learning himselfe, for wilinesse in dealing with other, for malice in hurting without cause, should carie at once in one bodie the belie of a Swyne, the head of an Asse, the Brayne of a Foxe, the wombe of a Wolfe." Roger Ascham war selbst in Italien gewesen und sah dort in den neun Tagen seines Aufenthaltes in Venedig mehr Uebles, als in London in neun Jahren. Die jungen Leute kommen wieder als „common contemners of mariage" (p. 85.) „And yet they be, the greatest makers of love, the daylie daliers,

with such smyling and secret countenances etc." Selbst die Italiener verabscheuten diese „Italienated Englishmen" und prägten das bezeichnende Sprichwort: „Englese Italianato è un diabolo incarnato."

Aber die Gefahr des verderblichen Einflusses bestand für Ascham durchaus nicht nur für die nach Italien Reisenden, sondern auch für die Jugend daheim; denn die italienischen Bücher, die in London überall verkauft wurden, verdarben nach seiner Ansicht die Sitten. „Mo Papistes be made, by your merry bookes of Italie, than by your earnest bookes of Louvain." (p. 79.) Durch diese leichte Literatur kommen die guten Bücher ganz in Vergessenheit, „they have in more reverence the triumphes of Petrarch: than the Genesis of Moses; they make more account of a tale in Bocace, than a storie of the Bible." (p. 82.)

Auch Thomas Nashe urteilt abfällig über den Einfluß Italiens; er nennt es „the storehouse of all murderous inventions." „O Italie," ruft er aus, „the Academie of manslaughter, the sporting place of murder, the Apothecary-shop of poyson for all nations." (Pierce Penilesse; The Works of Th. N., ed. by Mc. Kerrow, Ldn. 1904, B. 1. p. 186.)

Ebenso macht Sir John Davis in einem Epigramm auf diese Gefahren aufmerksam. (p. 40.)

In Lycum.

Lycus, which lately is to Venice gone
Shall, if he doe returne, gaine three for one:
But ten to one, his knowledge and his wit
Will not be bettered or icreased a whit.

An diesen Aeußerungen kann man gut ermessen, mit welcher Erbitterung der Kampf gegen die leichte italienische Literatur geführt wurde. Selbst ein Mann wie Harvey, der doch die italienische Literatur sehr hoch schätzte, sah mit Schmerz den Niedergang von Zucht und Sitte; verzweifelt ruft er: „O tymes, O manners, O French, O Italish Inglande." (Cam. Soc. p. 97.) Unter die leichte Literatur, die so sehr von Pädagogen und Puritanern bekämpft wurde, fiel auch die Sonettdichtung. Denn sie nimmt den größten Teil der Lyrik der elisabethanischen Zeit für sich in Anspruch, und jeder Dichter fühlte sich verpflichtet, in der Sonettdichtung seine Kunst zu erweisen.

Von den Dichtern selbst wurde aber diese Gattung nicht besonders ernst genommen, und ernst gesinnte Kreise sahen diese Liebessonette nur als eine Torheit an. Gegen diese verteidigt sich Drayton in Son. 28:

To such I say, thy Love I overprize,
And do not stick to term my praises, folly;
Against these folks, that think themselves so wise,
I thus oppose my reason's forces wholly.

(Aehnlich Dr. 42/5.) Daß die Bewegung gegen die Sonettdichtung ziemlich stark gewesen sein muß, geht auch aus dem Umstande hervor, daß sich die Dichter gehindert fühlten, ihrer Muse freien

Lauf zu lassen, „because by chaste ears, I am so forbidden", sagt Linche, Diel. 32.

Oft suchten die Dichter ihr Werk als Spielerei oder als müßigen Zeitvertreib hinzustellen, um sich auf diese Weise der Feindschaft der Gegner zu entziehen. Zahlreich sind solche Hinweise im Vorwort oder in einem einleitenden Sonett. Als „toy" wird die Dichtung häufig bezeichnet, z. B. bei Wat. P. p. 36:

> Say thou (verse) that deedes well done to euil wrest:
> Or els confesse, A Toye to be thy name;
> This trifling world A Toye beseemeth best.

Per. im Vorwort an den Leser (p. 139): „I did not deem it most convenient to prepose my Epistle only to beseech you to account of them as of toys and amorous devices."

Shak. L. L. L. Akt 4/3: Biron bezeichnet das Sonett als „A toy, my liege, a toy!"

Tofte betitelt seine Sammlung

Laura

The Toys of a Traveller.

In der Widmung sagt er: „Good Madam, I make bold to present unto you a few Toys of mine own travail," mit der Bitte am Schluß: „accept of the Trifles."

Schon Watson, einer der ersten Petrarkisten, beginnt das einleitende Sonett, p. 138:

> Goe Idle lines unpolisht rude and base,
> Unworthy words to blason beauties glory.

Der Dichter der Sammlung „Emaricdulfe" nennt sein Werk ebenso: „I took in hande my pen to finish an idle worke I had begun, at the command and service of a faire Dame."

Eine ähnliche Bezeichnung bringt auch Fletcher: (2. B. p. 26.) „And I see not why, upon our dissensions, I may not sit down idle, forsake my study, and go sing of Love." Er hält diese Dichtung gar nicht unpassend für einen Mann, auch nicht für einen „man of Learning". Nicht nur in Frankreich und Italien haben sich solche Leute gefunden, „but even amongst us, men of best nobility and chiefest families to be the greatest Scholars and most renowned in this kind." Leider haben zwei Dinge zu seiner Zeit diese Dichtung „foolishly odious" gemacht. „The one, that so many base companions are the greatest Writers; the other, that our English Genevian Purity hath quite debarred us of honest recreation," d. h. ein Grund, der bei den Sonettdichtern selbst liegt, in ihrer Uebertreibung und in ihren schlechten Versen, ein anderer im Puritanismus.

Barnes, der in seiner Dichtung einen freieren Ton angeschlagen hatte, erkennt seine Verse nur ungern als sein Eigentum an; im Vorwort heißt es: (p. 167.) „The Author . . is unwilling, as it seemeth, to acknowledge them, for their levity." Von diesen „over-youthful Poems" sagt Barnes selbst in dem einleitenden Gedicht:

Go, Bastard Orphan! Pack thee hence!
And seek some Stranger for defence!
Now 'gins thy baseness to be known!
Nor dare I take thee for mine own;
Thy levity shall be descried!

Auch Smith (p. 323.) bezeichnet seine Sonette als „young-hatched orphan things", und in Zephiria ist die Rede von „homespun Verse". (p. 156.) Danach zu urteilen, wurde die Sonettdichtung als eine Versspielerei aufgefaßt für junge Poeten; Fletcher selbst gesteht: „I did it only to try humour." (p. 30.) Folgende Bemerkung Fletchers ist aber dabei noch zu beachten, die Aufschluß gibt, wie man zu jener Zeit über den Zeitvertreib der Jugend dachte: (p. 29.) „And whoso wisely, after an afternoon's sleep, gapes, and saith „O how young men spend their time idly!"; first let him spend his time better than to sleep: secondly, he knows not my age. I feared a hot ague; and with Tasso I was content to let my wit blood."

Wenn die Dichter trotz der Beteuerungen von der ewigen Dauer ihrer Verse, die eben zu den petrarkistischen Formeln gehörten, von der Spielerei überzeugt sind, so konnte es den Gegnern nicht schwer fallen, diese Dichtung zurückzudrängen. Umso mehr, weil viele Dichter sich von der Schar der Jünger Petrarcas absonderten und scharf betonten, daß ihre Weise zu dichten und zu singen anders sei, wenn sie auch die einmal gebräuchlichen Wendungen und Ideen gebrauchten. Zu diesen Dichtern gehören Sidney, Lodge, Drayton, Shakespeare und Drummond, d. h. die bedeutensten Sonettdichter, die auf diese Weise von den vielen kleinen getrennt sein wollten, durch die das Sonett dem Gespött verfiel.

Schon Sidney hatte die Schwäche der Sonettdichtung erkannt. In Son. 6 sagt er:

Some lovers speak, . . .
Of hopes begot by fear, of wot not what desires,
Of force of heavenly beams infusing hellish pain,
Of living death, dear wounds, fair storms and freezing fires etc.
I can speak what I feel, and feel as much as they.

Er holt seine Dichtung nicht aus Büchern anderer Dichter, sondern er schöpft aus sich, er ist „no pick-purse of another's wit." (74/8.)

You that do search for every purling spring
Which from the ribs of old Parnassus flows;
You that do dictionary's method bring
Into your rhymes running in rattling rows;
You that poor Petrarch's long deceased woes
With newborn sighs and denizened wit do sing,
You take wrong ways! (ähnlich Son. 28/1.)

Während sich Sidney hier bemüht, auf die Quelle wahrer Dichtung aufmerksam zu machen, die im Erlebnis, nicht in der Nachahmung fremder Verse besteht, lehnt sich Lodge gegen den Stil der Dichtung auf. Er lehnt es ab, Phillis in den hergebrachten Tönen zu besingen.

But none of these frail beauties and unstable
Shell make my pen riot in pompous stile,
More greater gifts shall my grave muse enable
Whereat severer brows shall never smile. (Lod. 20/5.)

Noch schärfer lehnt sich Drayton gegen die von Italien übernommene Dichtung auf, obwohl er ihr doch seinen Tribut zollt. Die ganze Art der Petrarkisten verwirft er, die Liebe soll seiner Brust keine tiefen Seufzer und seinen Augen keine Träne entlocken.

My Muse is rightly of the English strain,
That cannot long one fashion entertain. 180.
(To the Reader.)

Besonders scharf wird er in diesem Kampfe in Son. 39, aber noch drastischer in Son. 31/9:

Since Sonnets thus in bundles are imprest,
And every drudge doth dull our satiate ear;
Think'st thou, my Love shall in those rags be drest,
That every dowdy, every trull doth wear?
Up to my pitch, no common judgement flies.
I scorn all earthly dung-fed scarabies!

Um so mehr muß man sich bei einer solchen Einstellung wundern, daß er dennoch einen Sonettzyklus schafft. Solche Vorhaltungen scheint man ihm wohl gemacht zu haben, denn in Son. 9 gibt er dazu die Erklärung:

As other men, so I myself, do muse
Why in this sort I wrest Inventions so?
And why these giddy metaphers I use?
I will resolve you! I am lunatic.

Vergleicht man die beiden Urteile des Dichters über sich aus Son. 31 u. 9, so kann man nur zu dem Schluß kommen, daß er mit dem letzten den übrigen Sonettdichtern einen Schlag versetzen will.

Mehr als seine Zeitgenossen lehnt es Shakespeare ab, in petrarkitstischen Wendungen zu dichten, er vergaß „the perfect ceremony of love's rite." (Son. 23/6.) Er liebt es, sich in „true-plain words" auszudrücken (82/12.) und ist nicht auf der Suche nach neu gefundenen Methoden und seltsamen Zusammensetzungen, er kennt seine Kraft. (Son. 76/11.)

So all my best is dressing old words new,
Spending again what is already spent.

Von dem träumerischen, in Uebertreibungen schwelgenden Idealismus der Petrarkirsten will er nichts wissen; er verwirft die am meisten beliebten, sich ständig wiederholenden Vergleiche: (Son. 130.)

My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red:
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.

I have seen roses damask'd, red and white,
But no such roses see I in her cheeks;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.
I love to hear her speak, — yet well I know,
That music hath a far more pleasing sound:
I grant I never saw a goddess go, —
My mistress, when she walks, treads on the ground.
And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare.

Auch Drummond ist nicht für die überschwengliche Dichtung (p. 27. 2.), er fühlt sich selbständig und will nicht wie Sidney als ein „pick-purse of anothers' wit" angesehen werden. (Wid.-Son. zu Patrik Gordon's Hist. of Penardo and Laissa.) Wenn man dabei bedenkt, daß gerade Drummond am meisten von andern Dichtern mit entlehnt, so muß man die Aeußerungen der Dichter mit Vorsicht beurteilen.

Durch die ablehende Haltung, die diese bedeutenden Dichter gegen ihre Genossen einnahmen, sahen sich bald die kleinen verpflichtet, gegen die hergebrachte Art der Petrarkisten Sturm zu laufen, obwohl sie in sehr übertriebenen Tönen ihre Sonette verfassen. Wie die übrigen Ideen, gehörte jetzt auch die Ablehnung zum hergebrachten Gut. So hält es der Dichter der Sammlung Zephiria unter seiner Würde, die „sweet inventions of anothers' quill" abzuschreiben (Son. 18.).

My Muse yet never journeyed to the Indes,
Thy Fair to purple in Alchermyan dye.

Man sieht also, daß unter den Sonettdichtern selbst ein starker Zwiespalt bestand, weil die größeren von ihnen merkten, daß das Sonett bald der Lächerlichkeit anheimfallen würde, wenn man den Uebertreibungen freien Lauf ließ. Sie verwarfen nicht die Form, sondern den Geist der Dichtung, den sie als fremd empfanden. Das ist ein sehr wichtiger Grund für das schnelle Verschwinden der Sonettdichtung in England.

Als eine Gegenbewegung gegen das Ueberhandnehmen der Dichtung von Liebessonetten, kann man die Sammlungen geistlicher Sonette ansehen. Der bilderreiche Stil ist auch hier vorhanden, aber den Ideen entsprechend ganz vom Irdischen auf das ewige Heil gerichtet. Daß es sich dabei wirklich um eine Reaktion gegen das weltliche Sonett handelt, zeigt sich bei Constable. Am Schluß seiner Sammlung „Diana" spricht er von seinen „vain poems", und er beschließt, daß es hohe Zeit ist, seiner Torheit ein Ende zu machen und seinen Geist auf andere Dinge zu lenken. So dichtet er seine

Spirituall Sonnettes
to the
Honour of God, and his Sayntes.

Dieselbe Wendung ging auch bei Petrarca vor sich, der die letzte Canzone an die heilige Jungfrau richtet.

Wie Constable geht auch Barnes, der doch in seinen Liebessonetten den leichtesten Ton anschlägt, zum geistlichen Sonett über. 1595 erschien in London „A Divine Centurie of Spirituall Sonnets". Die irdische Liebe will Barnes nicht mehr besingen,

For Cupid's darts prefigurate Hell's sting;
His quenchless torch foreshowes Hell's quenchless fire.
Kindling men's wits with lustfull laies of sinne. (Spir. Son. 1/.)

Er will nun von ewigen Dingen singen.

Instead of lustfull eyes with arrowes fillde
Of sinful loves, which from their beames abound. (Spir. Son. 2/7.)

Denn es ist ein eitles Werk, sterbliche Gestalten zu verherrlichen, ihnen zu schmeicheln, die Wangen mit Rosen, die Augen mit Sternen zu vergleichen, von denen alles Glück strömt. Ueber diese Leute, die so dichten, ruft er aus: (Spir. Son. 23/11.)

Oh fooles, fooles ignorant.

Auch in dieser geistlichen Sonettdichtung sind italienische und französiche Vorbilder von Einfluß gewesen. Schon im Jahre 1536 erschienen in Parma die geistlichen Sonette der Vittoria Colonna, die auch in ihrer weltlichen Dichtung auf den Pfaden Petrarcas wandelte. Zahlreiche Sammlungen solcher Sonette wurden in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien und Frankreich gedruckt. In Frankreich veröffentlichte als erster der Abbé Jacques de Billy im Jahre 1573 seine „Sonnets spirituels". Für den Einfluß auf die englischen Dichter war der Mann wichtiger, auf den Barnes selbst im Vorwort an den Leser hinweist. Dort heißt es: Wenn der Zweck dieser Sonette erfüllt ist, nämlich „to kindle more gracious and rich spirits of zeale and pure holinesse in your more copious and facile prepared wittes and natures," dann wird der christliche Leser finden, „with divine Salust (the true learned Frenche poet) that as humane furie maketh a man lesse than a man, so divine rage and sacred instinct of a man maketh more than a man."

Ganz anders geartet sind die christlichen Sonette von H. Lok. In seinen Versen tritt der puritanische Geist rein ausgeprägt hervor. Einfach und nüchtern ist die Sprache, sehr im Gegensatz zu Barnes und Constable. In Loks Dichtung macht sich der Puritanismus die Mode der Zeit zu eigen, um seine Ideen wirksam werden zu lassen. Nur die Form ist noch da, der Geist der Dichtung ist vollständig verändert. Gerade von diesem Gesichtspunkt aus ist es interessant, auf diese Sammlung genauer einzugehen. Das Werk trägt den Titel: „Ecclesiastes, otherwise called the Preacher containing Salomons Sermons or Commentaries upon the 49. Psalme of Dauid his father; composed by H. L.(ok) Gentleman". Das Werk besteht aus vier Teilen, von denen die drei ersten je 100, der letzte 20 Sonette enthält. Der durch und durch lehrhafte Charakter der Dichtung ist schon aus dem Titel zu erkennen. Die Widmung lautete: „To the right renowned vertuous Virgin Elizabeth, worthy Queen of happie England." Im Vorwort an den Leser erklärt Lok zunächst, warum er den lehrhaften Stoff

in Verse bringt und ferner, warum er die Sonettform bevorzugt: „To the first I was induced, for that I find many oftentimes — speciallie such as had most neede to praie and meditate — to reade bookes rather for the affection of words than liking of matter, and perhaps more to controll the compiling, than to commend the contents; but for my deducing these passions and affections into Sonnets, it answereth best for the shortnesse, to the nature and common humour of men, who are either not long touched with so good motions, or by their worldly affaires not permitted to continue much reading."

Es liegt also bei dem Verfasser durchaus kein dichterisches Bedürfnis vor, sondern er hat nur den einen Zweck im Auge, die Neigung der Zeit zu benutzen, um seinen Ideen zur Wirksamkeit zu verhelfen. Anders steht es mit Constable und Barnes. Hier findet sich der bilderreiche Stil in voller Blüte. An die Stelle der Antithese Dichter — Geliebte tritt die Antithese Mensch — Gott; an die Stelle der Beschreibung der Schönheit tritt die Anrede Gottes in den schwungvollsten Wendungen. Gerade in den Anreden Gottes offenbart sich hier der Petrarkismus. Die Herrlichkeit und Erhabenheit Gottes wird der Nichtigkeit und Kleinheit des menschlichen Daseins gegenübergestellt. Neben Gott können auch Jesus und die Heiligen besungen werden. Folgende Beispiele mögen zeigen, daß in diesen Sonetten die Sprache stark petrarkistisches Gewand trägt, daß zum Teil dieselben Bilder gebraucht werden, die sich auch in weltlichen Sonetten vorfinden.

So ruft der Dichter Gott an als „Monarch of precious Mercie!" (Bar. 92, die folgenden Beispiele sind alle von Barnes genommen.)

Great Lord of Lordes (74/6.)
High, mightie, God of gods, and King of Kings. (30; 27.)
Gracious, divine and most omnipotent! (38/1.)
Great God of largess! bountifull good Giver
Of endlesse blessings! (26.)
. . . great bounteous Giver of all graces. (75/6.)
Sweet God of comfort! . . . Sweete Lord. (60.)
. . . my deare God, . . . my stedfast rocke. (62.)

Vor allem dankt der Dichter für die Sendung seines Sohnes.

Blessed Creatour! let thine only Sonne,
Sweete blossome, stocke and roote of David's line,
The clear, bright morning-starre, give light.

Die Person Jesu stand bei der Dichtung im Mittelpunkt, er wird genannt:

Sacred Directour of divine Syon! (100.)
Monarch of Monarchs! (72/12.)
King of Kings! (78/5.)
. . . the great Keyser of the thorny crowne. (66/12.)
Greate Prynce of heaven. (Con. 2/1.)

Jesus ist der Eroberer und Besieger von Hölle und Tod (31/2; 73/1; 78/2; 51/2.), der ruhmreiche Hauptmann (48.)

Thrice puissant generall of true christian hoast!
Whose voyce itselfe is dreadfull thundercracke.

Jesus ist auch der milde König, der Herr des Friedens.

Mylde King of Salem! Lord of lovely Peace! (17/1.)
Heavenly Messias! sweete King!
. . . sweete Messias! (10.)

Die Augen Jesu schildert er wie die der Geliebten:

Thine eye, the bodie's jewell in some kinde. (81.)
Whose precious eyes more bright than sunbeames are. (83.)

Da Jesus zu unserer Errettung gekommen ist, nennt ihn dir Dichter:

my sole Salvation
our sweete soules defence. (53/1.)
Sweete refuge of salvation! court of grace. (99/14.)
The sunne of our soule's light!
Our chiefe directions starre celestiall! (72/1 u. 5.)

In solchen lobenden Anreden kann sich Barnes nicht genug tun, eine Anrede folgt bald der andern (Son. 22/1. 4. 6. 9. 13; 28/1. 2;; 96/1—4.). Ein Beispiel möge angeführt werden: (Son. 32.)

The well of life, the forte of happinesse,
Rocke of affiance, pillar of sure trust,
Anchor of hope, treasure repining rust,
Starre of direction, ease of wretchednesse,
Great Lord of largesse, judge of wickednesse,
Balme of salvation, ayder of the just,
Fountaine of grace, quickner of clay and dust,
Curse of disease, releever of distresse.
Bright sunne of comfort, justice of true peace,
The branch of glory and the fruit of blisse,
Kingdomes disposer, husband of increase.

Constable besingt auch die Heiligen. Die Mutter des Herrn nennt er:

Sovereigne of queenes! (12.)
O Queene of queenes. (5/1.)

die heilige Margarete:

Fayre Amazon of heaven! (11/1.)

Dieser himmlischen Herrlichkeit gegenüber schildert der Dichter sich als den „armen, sterblichen Sünder" (6/3.) als den Elenden (6/14; 25/10.). Der Mensch ist nur

A masse of dust, wold's momentarie slave. (80/12.)

Von seinem Körper redet er als

. . . that base prison of terrestriall rust. (49/5.)

Aber das Blut des Herrn wird ihn erlösen,

Whose purple issue (blood)
Shall wash the register of my foule sin. 7/8.

Zum Dank will der Dichter dem Herrn in seinem Herzen einen Altar errichten (3/3. 13.).

Obgleich das geistliche Sonett von Constable und Barnes ganz die Sprache der Petrarkisten zeigt, so verfolgte es doch den Zweck, von dem leichten Ton der weltlichen Sonettdichtung zu ernsten Dingen hinzuführen. Damit bekämpfte es jene und trug zu ihrer Ueberwindung bei.

Gegen die wirklichkeitsfremde Dichtung lehnte sich besonders John Donne auf, der aber zugleich der Dichtung neue Wege wies. Er schreibt seine Gedichte vor 1598, also zu einer Zeit, als der Petrarkismus seine größten Triumphe feierte. Der Geist, die Sprache seiner Holy Sonnets muß streng von denen seiner Zeitgenossen geschieden werden. In seinen Liebesgedichten bäumt er sich gegen das Althergebrachte auf. Er schafft sich die Bilder selbst und kämpft an gegen das konventionelle Bildergut. In seiner Dichtung ist der träumerische Idealismus, das schmachtende, klagende Sehnen der Petrarkisten nicht zu finden. In „Love's Alchemy" geht er gegen den Platonismus an, und in „The Indifferent" heißt es:

I can love her and her, you and you;
I can love any, so she be not true.

Er faßt die Liebe nicht so einseitig auf wie jene, so daß nur der Dichter ergriffen wird, die Geliebte aber kalt und unempfänglich ist.

Love's not so pure, and abstract as they use
To say, which have no mistress but their Muse.
(Love's Growth, 2. p. 34.)

Nur die gegenseitige Liebe läßt nach seiner Ansicht Liebe wachsen.

'Tis love breeds love in me, and cold disdain
Kills that again, . . .
I'll never dig in quarry of an heart
To have no part,
Nor roast in fiery eyes, which always are Canicular.
Who this way would a lover prove,
May show his patience, not his love.
(A Dialogue betw. Sir. H. Wotton and Mr. Donne. p. 79.)

Donne will nichts wissen von einer Liebeslyrik, der das Erlebnis fehlt. Darin liegt seine größte Bedeutung, seine Gedichte sind individuell, sie sind der Ausdruck einer Persönlichkeit, sie sind ein Stück Leben und Wirklichkeit. Gegen die Mode der Dichter, in Sonetten die Geschichte ihrer Liebe späteren Zeiten zu überliefern, spricht er in „The Canonization", p. 13:

We can die by it, if not live by love,
And if unfit for tomb or hearse
Our legend be, it will be fit for verse;
And if no piece of chronicle we prove,
We'll build in sonnets pretty rooms;
As well a well-wrought urn becomes
The greatest ashes, as half-acre tombs,
And by these hymns all shall approve
Us canonized for love.

Noch schärfer ging Sir John Davis gegen die Sonettdichter vor. Obwohl er in den „Ten Sonnets to Philomel", die in der „Rhapsody" 1621 erschienen, noch deutlich Spuren der hergebrachten Sonettdichtung verrät, wurde er den Petrarkisten zum entschiedensten Gegner. Mit Spott und Hohn suchte er sie zu überwinden und lächerlich zu machen. Er kämpfte gegen die unnatürliche Auffassung dieser Lyriker, indem er ihre Verse parodierte, er griff aber auch einzelne Dichter selbst an. Dem hohen pathetischen Stil seiner Gegner setzt er den grotesken gegenüber. Dafür ein Beispiel.

In Gellam. (p. 26.)

If Gella's beauty be examin'd,
She hath a dull, dead eye, a saddle nose,
An ill-shap'd face, with morphew ouer-spread,
And rotten teeth, which she in laughing shows.
Briefly, she is the filthiest wench in towne,
Of all that doe the art of whoring use etc.

Eigens zu diesem Zwecke verfaßte er neun „gulling sonnets", die er mit einem Widmungssonett an seinen Freund Sir Anthony Cooke versehen, in einer Handschrift zirkulieren ließ, um in weiteren Kreisen den Kampf wachzurufen und zu stärken gegen die bestehende Art der Lyrik. In diesen Spottsonetten stellt Sir John Davis die viel gebrauchten sprachlichen Eigenheiten der Petrarkisten an den Pranger. In dem Widmungssonett an seinen Freund sagt er: (p. 55.)

Your judgement sees with pitty and with scorne
The bastard Sonnets of these Rymers bace,
Which in this whiskinge age are daily borne
To their own shame and Poetries disgrace.

Im ersten Sonett zeigt er den Dichter, dessen Herz von der Liebe ergriffen ist und in Flammen steht wie der Aetna. Das Schicksal will nicht, daß die Last von ihm genommen wird, deshalb muß er in Geduld tragen, was ihm auferlegt ist. Nur eine Erleichterung vermögen ihm die Schicksalsschwestern zu geben.

By their decree he soone transformed was
into a patiente burden-bearinge Asse.

Mit einer schleichenden Krankheit vergleicht er die Sonettdichtung, die alle ergreift.

Then as it chaunceth in a flock of sheepe
When some contagious yll breedes first in one
Daylie it spreedes and secretly doth creepe . . .
Till all the silly troupe be ouergone. (2.)

Im 3. und 5. Sonett macht er sich lustig über die Langweiligkeit der Sonettisten, durch Reihenbildung und Wiederholung den Rahmen des Gedichtes zu füllen. Wenn es in Son. 3 heißt

I liue and die and diuers chaunges proue,
I chaunges proue, yet still the same am, I etc.,

so erinnert diese Weise sehr an Watson. Son. 5: (vergl. Reihen)

Myne Eyes, mine eare, my will, my witt, my harte
did see, did heare, did like, discerne, did loue
etc. bis Zeile 14.

Der Vorliebe der Petrarkisten, der körperlichen Schönheit der Geliebten ein ganzes Sonett zu widmen, setzt er die Schilderung des Dichters selbst entgegen. Er will ihn, den die Muse nackt und ohne Kleid gelassen hat, so kleiden, daß die Welt ihn bewundern soll.

His hatt of hope, his bande of beautye fine,
His cloake of crafte, his doblett of desire,
Pumpes of presumption shall adorne his feete
And Socks of fullennes excedinge sweete. (6.)

Amor, der im Herzen des Liebenden seinen Sitz hat und dort Unruhe und Unordnung anstiftet, ruft im 7. Son. seinen Spott hervor. Dann wendet er sich gegen eine bestimmte Sammlung, Zephiria, deren Verfasser gut tat, seinen Namen geheim zu halten. (Son. 8.) In seinen Epigrammen greift er aber auch einige Dichter unmittelbar an.

In Decium. (p. 25.)

Audacious painters have Nine Worthies made;
But Poet Decius, more audacious farre,
Making his mistress march with men of warre
With title of „Tenth Worthy" doth her lade.
Me thinks that gull did use „a gyant for her wit".

Damit greift Davis Drayton an, der in dem Sonett „To the Celestiall Numbers" diesen Vergleich gebraucht hatte. Auch Daniel entgeht nicht seinem Spott (Ep. 30.), der zwar unter die Dichter gerechnet wird, aber niemals verstand, einen englischen Vers zu machen.

Der Kampf gegen das Sonett wurde aber auf breiterer Grundlage geführt als nur von der Lyrik. Auch die Dramatiker suchten das Sonett lächerlich zu machen, um diese Mode zu überwinden. Das Drama gebrauchte schon früh mit Vorliebe den Volksgesang, ein Beispiel dafür bietet Ralph Roister Doyster und Gammer Gurton's Needle. Durch Lyly trat ein Wechsel ein, indem der Volksgesang im Drama durch die Kunstlyrik ersetzt wurde. Das Sonett schien dazu besonders geeignet, als Lied eingeschaltet zu werden oder den Schluß eines Aktes zu bilden. Als Beispiel möge hier Lyly angeführt werden: (Campaspe, Akt 3, Schluß.)

Cupid and my Campaspe playd
At Cardes for kisses, Cupid payd;
He stakes his Quiver, Bow and Arrows,
His mother doues, and teeme of sparrows;
Looses them too, then, downe he throwes
The corrall of his lippe, the rose
Growing on's cheek (but non knows how),
With these, the cristall of his Bow,
And then the dimple of his chinne:
All these did my Campaspe winne.
At last, hee set her both his eyes
Shee won, and Cupid blind did rise.

O Loue! has shee done this to Thee?
What shall (Alas!) become of mee?

Lyly verwendet hier das Sonett durchaus nicht in der Absicht, komisch zu wirken und das Lachen des Zuschauers zu erwecken, sondern die Sprache dieses Sonettes fügt sich seinem Stil gut ein.

Anders steht es mit Shakespeare, der durch das Einschalten von Sonetten eine komische Wirkung hervorrufen will. Obwohl er in L. L. L. viel von dem Stil Lylys und aus den Maskenspielen pathetische und burleske Figuren übernimmt, so hat doch die Sprache der Höflinge und besonders die der Sonette eine ganz andere Wirkung auf den Zuschauer. Shakespeare zielt darauf ab, durch diese Sprache, die am meisten in den Sonetten zum Ausdruck kommt, komisch zu wirken und das Lachen zu erwecken. Dadurch gerät bei Shakespeare das Sonett in eine eigenartige Beleuchtung; es wird dazu benutzt, die Wirkung komischer Szenen zu erhöhen, das Sonett selbst wirkt hier komisch. Im Höhepunkt des Stückes (Akt 4, Sz. 3.) zieht es die Aufmerksamkeit auf sich, in ihm liegt der Kern der Komik. Die Sonettdichtung ergreift alle Höflinge wie eine schleichende Krankheit, jeder ist ihr Opfer, so sehr man auch leugnet, z. B. Biron, der entrüstet ausruft:

When shall you hear that I
Will praise a hand, a foot, a face, an eye,
A gait, a state, a brow, a breast, a waist,
A leg, a limb? (Akt 4/3.)

Bei der großen Vorliebe des Publikums für das Drama und bei der allgemeinen Stimmung gegen die Sonettdichtung versetzt Shakespeare dieser einen schweren Schlag. Er kämpfte dabei zwar nicht gegen die Form, denn er bediente sich ihrer doch selbst, sondern gegen den Geist und die Sprache. Weil sich aber die überschwengliche Sprache am meisten im Sonett zeigte und dieses die Hauptform der Lyrik war, deshalb setzt er es dem Gelächter der Zuschauer aus. Verstärkt wird diese Wirkung noch durch Aeußerungen der Höflinge, die bewußt hohe Worte für geringe Dinge gebrauchen. (Biron in L. L. L. Akt 1/1.)

How low soever the matter, I hope in God for high words.

Der König deutet in seinem Urteil über Armado auf die fremde Herkunft dieser Redeweise hin (Akt. 1/1.).

A man in all the world's new fashions planted,
That hath a mint of phrases in his brain.

Die gehäuften Metaphern der Petrarkisten zieht Sh. durch die Worte Birons ins Lächerliche: (Akt. 3/1.)

This wimpled, whining, purblind, wayward boy;
This senior-junior, giant-dwarf, Dan Cupid;
Regent of love-rhymes, lord of folded arms,
Th'anointed sovereign of sighs and groans,
Liege of all loiterers and malcontents,
Dread prince of plackets, king of codpieces,

Sole imperator and great general
Of trotting paritors.

Sehr komisch mußte es auch wirken, wenn Don Armado meint, er würde Sonettist (Akt. 1/2.).

Assist me some extemporal god of rhyme; for I am sure I shall turn sonnetist.

Biron urteilt sogar abfällig über die Sonettdichtung: (Akt. 4/3, Z. 158.)

Tush, non but minstrels like of sonneting.

Als Narrheit bezeichnet er sein eigenes Verhalten und das seiner Gefährten. (4/3.)

O, what a scene of foolery have I seen,
Of sighs, of groans, of sorrow, and of teen.

Shakespeares Urteil und das seiner Zeitgenossen über die Sonettdichtung kann man in der Erklärung Birons erblicken: (4/3.)

This is the liver-vein, which makes flesh a deity,
God amend us, God amend! we are much out of the way.

Auch weiß Shakespeare hier durch den Gegensatz zu wirken, indem er seinen Landsleuten am Schluß des Stückes den lebendigen, echt englischen Volksgesang bietet:

When daisies pied, and violets blue. etc.

Des Urteils des Publikums zwischen den zwei Arten der Lyrik war er sicher, er verstärkt es aber noch durch das Armados, der lächerlichen Person des Stückes:

The words of Mercury are harsh after the songs of Apollo.

Auch in „The two Gentlemen of Verona", Akt 3/2 nimmt Shakespeare Bezug auf das Sonett. Man hört den leisen Spott, wenn Proteus dem Herzog rät, Sonette zu dichten, um das Herz der Geliebten zu erweichen.

You must lay lime to tangle her desires
By wailful sonnets, whose composed rhymes
Should be full-fraught with serviceable vows.

Das folgende Sonett des Proteus bringt dann gesammelt alle beliebten Bilder und Wendungen der Petrarkisten.

Auf Petrarca selbst bezieht sich Mercutio in „Romeo and Juliet" (Akt 2/4.), dort verspottet er die Vergleiche der Petrarca-Schüler. Die Geliebte übertrifft an Schönheit alle Wesen, selbst Laura. „Now he (Romeo) is for the numbers that Petrarch flowed in: Laura, to his lady, was but a kitchen wench. etc."

In „Much Ado about Nothing" (Akt 5/2 und 5/4) wird die Sonettdichtung ebenfalls verspottet, am schärfsten jedoch in Henry V. (Akt 3/6.). Dort lobt der Dauphin im Gespräch mit dem Herzog von Orleans sein Streitroß in den höchsten Worten, er sagt: „I once writ a sonnet in his praise, and began thus: „Wonder of nature," — Orl.: „I have heard a sonnet begin so to one's mistress." Dauph.: „Then did they imitate that which I composed to my courser." Mehr konnte man die Modedichtung dem Gespött kaum preisgeben.

Etwas später als Shakespeare, aber doch noch zu der Zeit, als die Sonettdichtung in Blüte stand, greift Ben Jonson in den Kampf um das Sonett ein. Doch zeigt sich in seiner Kampfesweise ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden; während Shakespeare die Angelegenheit mit Humor behandelt, geht Jonson mit scharfer Satire vor. Er bekämpft sowohl die Form, als auch die Sprache des Sonettes. Er sah, daß das feste Schema von 14 Zeilen selbst vollständig Unbegabten die Möglichkeit gab, Verse zu machen. So ist seine Ansicht verständlich, die Drummond von ihm übermittelt. „He cursed Petrarch for redacting Verses to Sonnets, which he said were like that tyrant's bed, where some who were too short were racked, others too long cut short." (Jonson's Convers. Masson, p. 98.) Ferner verurteilt er die Sprache und Unsitte des Plagiats. Mit beißender Satire verspottet er in der ersten Ausgabe von Every Man in his Humour (Akt 5/1.) die Petrarkisten. Dort spielt sich folgende Szene ab: Der Doktor Clement bietet sich dem Dichter Matheo an, ihm bei der Abfassung seiner Verse behilflich zu sein und beginnt aus dem Stegreif:

Mount thee my Phlegon muse, and testify,
How Saturn sitting in an ebon cloud,
Disrobed his podex, white as ivory,
And through the welkin thunder'd all aloud.

Diesen Stil hält ein anderer noch für zu hoch, also gibt Clement eine neue Probe:

From Catadupa and the banks of Nile,
Where only breeds your monstrous crocodile,
Now are we purposed for to fetch our style.

Darauf werden dem Dichter die Taschen untersucht, in denen er seine Manuskripte hat. Einige Verse liest Clement vor:

Unto the boundless ocean of thy beauty,
Runs this poor river, charg'd with streams of zeal,
Returning thee the tribute of my duty:
Which he my youth, my plaints, my love reveal.

Diese Verse gibt der Dichter an, von einem Buche „called Delia" übersetzt zu haben. Als eigene Erfindung, aber auch noch zum Teil aus einer Ballade, zeigt er ein Sonett auf Madonna Hesperida:

In summer-time, when Phoebus' golden rays.

Lorenzo ist darüber empört:

Call you this poetry?
Poetry? nay then call blasphemy, religion;
Call Devils, angels; and sin, piety:
Let all things be preposterously transchanged.

Ihm ist es nicht verständlich, daß sich für diese Dichtung noch Verehrer finden,

That such lean, ignorant and blasted wits,
Such brainless gulls, should utter their stol'n wares
With such applauses in our vulgar ear.

Für diese Dichter kennt Ben Jonson nur einen Lohn: er läßt die Gedichte auf der Bühne verbrennen, und Doktor Clement spricht: „. . . See, see, how our Poet's glory shines brighter and brigther, still, still, it increaseth, oh, now it declines as fast: you may see, gallants, sic transit gloria mundi."

Gleich zu Beginn des „Poetaster" (Akt 1/1.) zeigt Luscus dem jungen Ovid gegenüber seine Entrüstung, als er in dessen Zimmer tritt: „. . . . Gods a' me! away with your songs and sonnets, . . . Those verses too, a poison on 'em! I cannot abide them, they make me ready to cast, by the banks of Helicon! Nay, look, what a rascally untoward thing this poetry is; I could tear them now."

Wie Shakespeare komischen, so läßt Ben Jonson den Abscheu erregenden Charakteren petrarkistische Wendungen gebrauchen, so Volpone: (Akt 2/2.)

> But angry Cupid, bolting from her eyes,
> Hath shot himself into me like a flame;
> Where, now, he flings about his burning heat,
> As is a furnace an ambitious fire etc.

Auch Lady Politick Would-Be (Akt 3/2) nimmt Bezug auf Petrarca und Guarini, die

> In days of sonnetting trusted them with much.

Als Ben Jonson so schrieb, war die Hochflut der Sonettdichtung schon überstanden, nicht ohne der Dichtkunst in gewisser Hinsicht großen Schaden zuzufügen. So versteht man auch das harte Urteil Jonsons über Petrarca, weil er einsah, daß der ungehemmte Lauf der Sonettdichtung der Tod der ganzen Dichtung sein mußte. Sein Ziel im Kampfe um die englische Dichtung faßt er selbst in seiner Widmung des Volpone an die beiden Universitäten zusammen: „I shall raise the despised head of poetry again, and stripping her out of those rotten and base rags wherewith the times have adulterated her form, restore her to her primitive habit, feature, and majesty, and render her worthy to be embraced and kist of all the great and master-spirits of our world." (Ev. Lib. p. 402.)

Der Kampf um die Stellung der englischen Dichtung, besonders der Lyrik, in ihrer Abhängigkeit von französischen und italienischen Mustern, rief zahlreiche Prosaschriften ins Leben. Wenn hier die Lyrik sehr angegriffen wird, so bedeutet das natürlich auch Kampf gegen die Sonettdichtung. Harrington geht in „A Brief Apology for Poetry", die er seiner Uebersetzung des Orlando Furioso, 1591, voranschickte, auf die Angriffe gegen die Dichtung, die besonders von puritanischer Seite geführt wurden, ein. Er schätzte Petrarca hoch, denn „in his sweete mourning sonets the dolefull Petrarke . . . seemes to have comprehended all the passions that all men of that humour have felt." Er sucht die Poesie zu verteidigen gegen den Vorwurf der „lightnes and wantonness", (Smith, vol. 2, p. 209) gesteht aber offen und ehrlich ein, daß ein Teil der Dichtung leidet unter der „lasciuiousnesse". Dieser Vorwurf trifft weder das Drama, noch die Satire oder die Elegie, sondern die

Hirtendichtung, das Sonett und das Epigramm. „As for the Pastorall with the Sonnet or Epigramme, though many times they savour of wantonness and loue and toying, and, now and then breaking the rules of Poetry, go into scurrilitie, yet euen the worst of them may be not ill applied, and are, I must confesse, too delightfull, as so much as Martiall saith,

Erubuit posuitque meum Lucretia librum,
Sed coram Bruto; Brute recede; leget."

(Smith, 2. Bd. p. 209.)

Bei Ascham handelte es sich nur erst um den schädlichen Einfluß, den Italien auf die jungen Leute ausübte, die nach Italien gingen oder daheim die leichte Dichtung genossen; hier bei Harrington wird schon ein solcher bei den Frauen zugestanden. Noch im Jahre 1579 konnte Lyly in „Euphues' Glass for Europe" anders von den englischen Edeldamen sprechen, die den Morgen im Gebet verbringen, die noch nicht, wie die Damen in Italien, „use sonets for psalmes, and pastimes for prayers". Damals stellte Lyly die englische Frau als Muster hin mit der Mahnung an die andern: „Imitate the English Damoselles, who haue theyr bookes (Gebetbücher) tyed to theyr gyrdles, not fethers, who are as cunning in the scriptures, as you are in Ariosto or Petrarch or anye booke that lyketh you best, and becometh you worst." (Lyly: Compl. Works, ed. by W. Bond, Oxf. 1912, 2. Bd. p. 198 ff.)

Der leichtfertige Ton vieler Sonettdichter ist es, der immer wieder verurteilt wird. Der Kampf um die Form und Sprache des Sonettes ist dem untergeordnet. So verwirft Vaughan in „The Golden Grove", 1600, durchaus nicht die Dichtkunst an sich, sondern nur ihren Mißbrauch. Indem er Bezug nimmt auf Sidneys Apology sagt er: „Take away the abuse, which is merely accidental, and let the substance of Poetrie stand still . . : I conclude that many of our English rimers and ballet-makers deserve for their bawdy sonnets and amorous allurements to bee banished, or severely punished: and that Poetrie itselfe ought to be honoured and made much of, as a precious Jewell and diuine gift." (Smith, 2. Bd. p. 326.)

Am schärfsten von allen geht Nash in „The Anatomy of Absurditie", 1589, gegen die Leute vor, die sich für die „Authors of eloquence and fountains of finer phrases" halten. (Sm. 1. Bd. p. 322.) Diese verschwenden das Papier mit ihren „loue passions" und es würde diesen müßigen Geistern gut tun, zum Vikar von St. Fooles geschickt zu werden, um dort zu beichten. Wenn sie sich nicht so unsinnig gebärdeten, „Englishmen shoulde not be halfe so much Italianated as they are". (ebd. p. 322.) Den Geist, den er bekämpft, findet er sehr stark in den Liedern und Sonetten ausgeprägt. Darüber sagt er: (ebd. p. 326.) „Hence come our new found Songs and Sonets, which euery rednose Fidler hath at his fingers end, and euery ignorant Ale Knight will breath forth ouer the potte, as soone as his braine waxeth hote." Wenn die Niedertracht und Unwissenheit auf die Dichter allein zurückfiele, so würde es kein Schade sein, aber leider nennen sie sich „English Poets"

und bewirken damit, daß man schlecht denkt von den Geistern des Vaterlandes (ebd. p. 327/14.).

Deshalb kommt Nash zu folgendem Schluß: „It were to be wished that the acts of the ventrous and the praise of the vertuous were by Edict prohibited." Bei dem Kampf gegen die leichte italienische Muse liegt hier für Nash der Schwerpunkt, er ist ein Bewunderer aller echten Poesie, aber er versteht nicht, warum so viele seiner Landsleute dem Fremden nachlaufen und die fremden Dichter höher schätzen als die eigenen. Mit Nachdruck wendet er sich gegen die Verächter der heimischen Dichtkunst; er verweist sie auf Chaucer, Lydgate, Gower und setzt Spenser über alle. „„Tut", saies our English Italiens, „the finest witts our Climate sends forth are but drie braind doltes, in comparison of other countries": whome if you interrupt with redde rationem, they will tell you of Petrarche, Tasso, Celiamo, with an infinite number of others, to whome . . . I should oppose Chaucer, Lydgate and Gower etc." Selbst vor Ariost und Tasso brauchen die englischen Dichter nicht zurückzustehen, „I would preferre diuine Master Spenser, the miracle of wit, to bandie line for line for my life in the honor of England, gainst Spaine, France, Italie, and all the worlde." (Pref. to Greene's Menaphon, 1589, Nash, Works, Mc. Kerrow, Vol. 3. p. 322.)

Rückblickend ergibt sich für die petrarkistische Bewegung in England die volle Abhängigkeit von Petrarca und seinen italienischen und französischen Schülern. An Umfang und Stärke erreicht sie zwar in England nicht das Maß wie in den romanischen Ländern; die Bewegung ist zeitlich kürzer und weniger produktiv als dort. Wie eine Wellenbewegung im Mittelpunkt, im Kern am stärksten, nach dem Rande aber abnimmt, im Wesen jedoch gleich ist, so ergreift der Petrarkismus zuerst Italien, dann Frankreich, zuletzt England.

Wie in Frankreich drängt der nationale Geist den fremden zurück, nachdem dieser fördernd auf die Entwicklung von Gehalt und Gestalt der Dichtung gewirkt hat und der Dichtung zu einer Höhe verholfen, die um 1500 noch niemand zu ahnen wagte. Mit dem Geiste der mittelalterlichen Ritterlichkeit verband sich der hohe platonische Idealismus, der die Dichtung über den Alltag erhebt, aber auch der Wirklichkeit entfremdet. Eng mit diesem Geiste verknüpft, hatten die Sonette Petrarcas eine Begeisterung für schöne sprachliche Gestaltung entfacht, welche die Dichter leider oft die Schranken übersehen ließ. Schön in den einzelnen Bildern, verloren ihre Verse durch Ueberladung an poetischem Wert, ein Zug, der auch in den andern Künsten jener Zeit, am meisten in der Malerei, zum Ausdruck kommt. Die Uebertreibung des Formalen grub dem Petrarkismus das Grab.

Obgleich die petrarkistische Dichtung am eigenen Ueberschwang zu Grunde ging, so bleibt sie doch eine hoch bedeutsame Epoche in der Geschichte der englischen Lyrik, sie hebt die englische Sprache aus ihrer Mittelalterlichkeit heraus und steht am Beginn einer neuen Zeit.

Lebenslauf.

Am 5. September 1892 wurde ich in Wesel (Kreis Rees) als Sohn des Oberbahnassistenten Albert Hasselkuss geboren. Ich besuchte vier Jahre die Volksschule in Haltern i. W., dann die Mittelschule zu Osnabrück. 1907 trat ich in die Präparande und 1910 in das dortige Lehrer-Seminar ein. 1913 bestand ich die erste Lehrerprüfung. Im August 1914 meldete ich mich freiwillig zum Heeresdienst, Ende Oktober 1914 wurde ich am Yserkanal schwer verwundet und geriet dadurch fünf Tage später in französische Gefangenschaft. Zu Ostern 1920 kehrte ich heim und verwaltete drei Jahre lang eine Lehrstelle in Hunteberg (Bez. Osnabrück). In dieser Zeit legte ich die zweite Lehrerprüfung und die Mittelschullehrerprüfung ab. Mit dem Sommersemester 1923 begann ich das Studium an der Universität Münster, um neuere Sprachen, Philosophie und Pädagogik zu studieren. Im Jahre 1924 bestand ich in Münster die Reifeprüfung des Realgymnasiums.

Allen meinen hochverehrten Lehrern, die mir bei meiner Ausbildung behilflich gewesen sind, insbesondere Herrn Prof. Dr. W. Keller, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gab und mir immer in liebenswürdiger Weise mit Rat und Tat zur Seite stand, spreche ich auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aus.

Graphische Kunstanstalt Montanus u. Ehrenstein
Spezial-Druckerei für Dissertationen
Fernruf 469 ~ Barmen ~ Huldastr. 54